CUESTIONES CANDENTES

MARGARET ATWOOD

Una mirada crítica a la realidad actual, desde el feminismo hasta el cambio climático

miradas
salamandra

Margaret Atwood

CUESTIONES CANDENTES

Una mirada crítica a la realidad actual, desde el feminismo hasta el cambio climático

Traducción del inglés de
David Paradela López

miradas
salamandra

Para Graeme...
Y para mi familia

Introducción

Cuestiones candentes es mi tercer libro de ensayos y piezas de ocasión. El primero fue *Second Words* [Mejor dicho], que arrancaba en el año 1960, cuando empecé a escribir reseñas de libros, y terminaba en 1982. El segundo fue *Blancos móviles*, que reunía artículos escritos entre 1983 y mediados de 2004. *Cuestiones candentes* abarca desde mediados de 2004 hasta mediados de 2021. Es decir, unos veinte años por volumen, más o menos.

Cada uno de estos períodos ha sido turbulento a su manera. Las piezas de ocasión se escriben en situaciones muy específicas, de modo que están estrechamente ligadas a su lugar y su momento... o por lo menos las mías lo están. También están vinculadas a la edad que tenía al escribirlas, así como a las circunstancias externas. (¿Tenía trabajo? ¿Estaba estudiando? ¿Necesitaba dinero? ¿Era ya una escritora famosa que puede permitirse hablar de lo que le interesa? ¿Se trataba de una colaboración desinteresada para ayudar a alguien?)

En 1960 tenía veinte años, estaba soltera, todavía no había publicado ningún libro y era una estudiante con un fondo de armario limitado. En 2021 tenía ochenta y un años, era una escritora bastante conocida, era abuela, viuda y seguía teniendo un fondo de armario limitado, pues a fuerza de experimentar y fracasar he llegado a la conclusión de que hay cosas que, francamente, mejor no ponerse.

Como es natural, he cambiado —ahora tengo el pelo de otro color—, pero el mundo ha cambiado también. Los últimos sesenta y pico años han sido una montaña rusa llena de

sobresaltos y sacudidas, de tumultos y conmociones. En 1960 yo tenía veinte años y hacía sólo quince que había terminado de la Segunda Guerra Mundial. Para mi generación aquella guerra era algo a la vez muy próximo —la habíamos vivido, en nuestras familias había veteranos y víctimas, algunos de nuestros profesores del instituto habían combatido en ella— y muy distante. Entre 1950 y 1960 llegaron McCarthy, que nos mostró la fragilidad de la democracia, y Elvis, que revolucionó la música y el baile. La ropa también cambió de manera radical: durante los cuarenta era sombría, resistente, marcial, acartonada; en los cincuenta, vaporosa y más frívola: dominaban el *bouffant*, los colores suaves y las telas floreadas. Se alababa la feminidad. Los coches no eran ya aquellas berlinas cerradas y oscuras de los años de la guerra, sino descapotables con cromados y colores vistosos. Teníamos radios de transistores. Proliferaban los autocines. Llegaba el plástico.

Hacia 1960 se produjo otro cambio. Entre la juventud la música folk empezó a sustituir a los bailes formales. Entre los pequeños círculos artísticos que por entonces había en los cafés de Toronto —más tendentes al existencialismo francés que a los *beatniks*—, estaban de moda el suéter de cuello alto y el delineador de ojos, ambos de color negro.

Hay que decir que el principio de los sesenta siguió siendo, en esencia, igual que los cincuenta. Estábamos en la Guerra Fría. Kennedy todavía no había sido asesinado. El acceso a la píldora anticonceptiva continuaba muy restringido. La minifalda no existía, aunque acababa de aparecer el pantalón corto. No había hippies. Ni segunda ola feminista. Fue en esa época cuando escribí mis primeras reseñas, mi primer poemario, mi primera novela —que sigue felizmente guardada en un cajón— y mi primera novela publicada, *La mujer comestible*. Cuando llegó a las librerías, en 1969, el mundo que

allí se describía ya había desaparecido.

Las postrimerías de los sesenta trajeron notables efervescencias: las grandes marchas por los derechos civiles en Estados Unidos, las protestas contra la guerra de Vietnam, los cientos de miles de estadounidenses insumisos que se iban a Canadá. Yo tampoco me quedaba quieta: parte de esos años los pasé estudiando en Cambridge, Massachusetts; más tarde di clases en la universidad en ciudades como Montreal o Edmonton. Me mudé dieciséis o diecisiete veces. Por aquellos años hubo en Canadá numerosas iniciativas en el sector editorial, muchas de ellas relacionadas con el esfuerzo poscolonial que el país estaba haciendo para redefinirse. Mi participación en una de esas iniciativas me llevó a escribir un gran número de ensayos, tanto entonces como más adelante.

Y entonces llegaron los setenta: el fermento de la segunda ola feminista, a la que luego siguieron la reacción y el hastío; en Canadá el separatismo quebequés pasó a ocupar el centro del escenario político. Este período vio la aparición de varios regímenes autoritarios: Pinochet en Chile y la Junta Militar en Argentina, con sus asesinatos y desapariciones; el régimen de Pol Pot en Camboya, con sus devastadoras masacres. Algunos eran de «derechas», otros de «izquierdas», pero estaba claro que ninguna ideología tenía el monopolio de la barbarie.

Seguía escribiendo reseñas, pero pensaba que las novelas, los cuentos y los poemas eran mi trabajo de verdad, aunque de vez en cuando lo combinaba con artículos y discursos. Muchos de ellos tocaban asuntos que todavía ocupan mi menguante intelecto: los «problemas de las mujeres», la escritura y los escritores, los derechos humanos. Por entonces ya era miembro de Amnistía Internacional, que trabajaba por la liberación de los «presos de conciencia», sobre todo a través de campañas postales.

En 1972 dejé la universidad y me establecí por cuenta

propia, lo que me obligaba a aceptar cualquier encargo remunerado que se me presentase. Vivíamos en una granja, teníamos una hija pequeña y un presupuesto escaso. No éramos pobres, aunque alguien que vino a visitarnos dijo después que no teníamos «nada salvo una cabra» (en realidad no eran cabras, sino ovejas). Pero tampoco nadábamos en la abundancia. Cultivábamos muchas verduras y teníamos gallinas entre otros inquilinos no humanos. Aquella miniexplotación agrícola consumía tiempo, además de dinero, de modo que tanto mejor si podía sacarme un extra escribiendo en lugar de vendiendo huevos.

Los años ochenta empezaron con el adiós a la granja de Toronto (por imperativos escolares entre otras razones), la elección de Ronald Reagan en Estados Unidos y el auge de la derecha religiosa. En 1981 comencé a pensar en *El cuento de la criada*, aunque postergué la redacción hasta 1984 porque el planteamiento me parecía un tanto inverosímil. Mi producción de «textos de ocasión» se aceleró, en parte porque podía —con la niña en el colegio tenía más tiempo para escribir durante el día— y en parte porque recibía más encargos. Si echo un vistazo a mis diarios —esporádicos, desordenados y no demasiado informativos—, veo que un tema recurrente son las quejas por la sobrecarga de trabajo. «Esto se tiene que acabar», digo a cada momento. Algunos de los textos que escribía eran para hacerle un favor a alguien y eso no ha cambiado.

«Pero di que no», me repetía la gente y me repetía yo misma. Cuando te piden que escribas diez ensayos al año y dices que no al 90 % de las propuestas, el resultado es un ensayo al año. Pero cuando te piden que escribas cuatrocientos y dices que no al 90% —¡qué dechado de firmeza y virtud!—, el resultado siguen siendo cuarenta artículos al año. Ésta ha sido mi media anual en las últimas dos décadas. Todo tiene un límite. Esto se tiene que acabar.

Por hacer un resumen cronológico: la Guerra Fría y el sistema soviético se derrumbaron en 1989 con la caída del Muro de Berlín. Decían que era el fin de la historia: que el capitalismo era el camino, que el consumo era la ley, que nuestro estilo de vida nos definía y que qué más queríamos las mujeres. Por no hablar de las «minorías», a las que los políticos y burócratas canadienses se referían, según me informaban mis espías, como *multietnis* (quienes hablaban idiomas distintos al inglés o el francés) y *visiminis* (personas «no blancas»). Ambos grupos podían querer más, como pronto se haría evidente, pero en los noventa no estaba tan claro. Había malestar, había rumores; en otros países había guerras y golpes de Estado, pero aún no había estallidos. La actitud seguía siendo la de «eso aquí no puede pasar».

Todo cambió en 2001 tras los atentados terroristas de las Torres Gemelas y el Pentágono Lo que siempre se había dado por supuesto quedó en tela de juicio, los consuelos que habíamos tenido hasta entonces saltaron por los aires, lo que antes era evidente dejó de serlo. El miedo y la suspicacia estaban a la orden del día.

Y ahí es donde empieza *Cuestiones candentes*.

¿Por qué este título? Probablemente porque los problemas a los que hemos tenido que enfrentarnos en lo que va de siglo XXI son más que apremiantes. Cada época, claro está, piensa lo mismo con respecto a sus crisis, pero sin duda esta vez parece distinto. Empezando por el planeta. ¿Es verdad que el mundo está ardiendo? ¿Somos nosotros quienes lo hemos incendiado? ¿Podemos apagar el fuego?

¿Y qué decir de las desigualdades en la distribución de la riqueza, no sólo en Norteamérica, sino en prácticamente todo el mundo? ¿Cuánto puede durar semejante desequilibrio?

¿Cuánto falta para que la inmensa mayoría se harte y, como si dijéramos, prenda fuego a la Bastilla?

Luego está la democracia. ¿Corre peligro? Es más, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de «democracia»? ¿Ha existido alguna vez en el sentido de igualdad de derechos para toda la ciudadanía? ¿Hablamos en serio cuando decimos «toda»? ¿Todos los géneros, todas las religiones, todos los orígenes étnicos? ¿De verdad merece la pena preservar o promover ese sistema que llamamos «democracia»? ¿Qué entendemos por «libertad»? ¿Hasta qué punto es posible expresarse libremente? ¿Quién puede hacerlo y a propósito de qué? La revolución de las redes sociales ha concedido un poder sin precedentes a unas aglomeraciones virtuales a las que llamamos «movimientos» cuando son de nuestro agrado, y «turbas» cuando no. ¿Se trata de algo bueno, de algo malo o no es más que una extensión del clamor popular de toda la vida?

Quienes hablan de «quemarlo todo» —un eslogan muy habitual en estos tiempos— ¿quieren decir de veras todo?

Por ejemplo, ¿«todo» incluye también las palabras? ¿Y quienes se dedican a la «creación», como algunos dicen ahora? ¿Qué ocurre con la escritura y los escritores? ¿Deben ser, debemos ser, meros portavoces que van desgranando tópicos u obviedades para el supuesto beneficio de la sociedad o tenemos algún otro papel? Y si otros desaprueban nuestra función, ¿convendría quemar nuestros libros? ¿Por qué no? No sería la primera vez. No hay nada inherentemente sacrosanto en un libro.

Éstas son algunas de las cuestiones candentes que me han planteado y que me he planteado a lo largo de las últimas dos décadas. Y he aquí algunas de las respuestas. O quizá debería decir «tentativas de respuesta». A fin de cuentas, eso es un «ensayo»: un intento. Una prueba.

He estructurado el libro en cinco partes. Cada una está marcada por un acontecimiento o punto de inflexión.

La primera parte empieza en 2004, tras los atentados de las Torres Gemelas y el Pentágono. La guerra de Irak ya había comenzado. Yo todavía estaba de viaje promocionando *Oryx y Crake* (2003), el primer libro de la trilogía MADDADDAM, cuya trama gira en torno a una doble crisis: la crisis climática con la consiguiente extinción de la especie, y una pandemia provocada por una manipulación genética. Ambas hipótesis parecían remotas en 2003-2004; hoy, no tanto. La primera parte termina en 2009, con el mundo tambaleándose a consecuencia del gran crac financiero de octubre de 2008, justo cuando se publicaba mi libro *Pagar (con la misma moneda)*. (Algunos pensaron que tenía una bola de cristal. No la tenía).

La segunda parte va de 2010 a 2013. Durante esos cuatro años Obama era presidente y el mundo se recuperaba poco a poco del desastre económico. Mi principal ocupación era la escritura de *MaddAddam*, la tercera novela de la trilogía homónima. Cuando publicas un libro la gente te pregunta por qué lo has hecho —como si hubieras robado un cenicero—, y en uno de los ensayos procuro dar debida cuenta de mi delito.

Mi actividad ensayística era bastante variada. Continuaba escribiendo reseñas, prólogos y, lamentablemente, necrológicas. El asunto de la crisis climática ganaba prominencia y se convirtió en una presencia cada vez más habitual en mis textos.

En 2012 a mi compañero, Graeme Gibson, le diagnosticaron demencia. «¿Qué pronóstico tiene?», preguntó. «Puede avanzar despacio, puede avanzar deprisa, puede quedarse igual, no se sabe», le dijeron. Ése era más o menos también el estado del mundo. Fue un período de agitación, de inquietud, pero no hubo una gran catástrofe. La gente estaba temerosa, pero la causa de sus temores no era clara. Vivíamos con el corazón en

un puño. Dejábamos pasar los días. Fingíamos normalidad. Pero en el aire se respiraba ya un cambio a peor.

La tercera parte reúne ensayos escritos entre 2014 y 2016. En Estados Unidos empezaba la carrera para las elecciones de 2016. Al mismo tiempo se preparaba la versión televisiva de *El cuento de la criada* —el rodaje comenzaría en agosto de ese año — y se estaba rodando una miniserie basada en *Alias Grace* sobre una convicta y posible asesina del siglo XIX.

La libertad y sus contrarios eran, pues, dos temas que ocupaban gran parte de mis pensamientos. Hacia esa época empecé a trabajar en *Los testamentos*, la secuela de *El cuento de la criada*, que aparecería en 2019.

El espíritu de los tiempos dio un giro a finales de 2016. Con la elección de Donald Trump como presidente habíamos entrado en el extraño territorio de la posverdad, donde viviríamos hasta el año 2020; aunque algunos, por lo visto, están decididos a seguir instalados en él.

La cuarta parte arranca en 2017, cuando Estados Unidos empezó a pensar que a lo mejor *El cuento de la criada* no era una ficción. A la investidura del presidente Trump le siguió inmediatamente una enorme manifestación de mujeres en todo el mundo. En Estados Unidos había mucha gente acongojada: ¿qué ocurriría entonces? ¿Estábamos cerca de una regresión en los derechos de las mujeres? ¿Se avecinaba un régimen autoritario? Cuando se estrenó en abril, la serie *El cuento de la criada* halló un público que no necesitaba que lo convencieran. Ese mismo año se emitió la miniserie de *Alias Grace*. *Alias Grace* describía lo que había sido; *El cuento de la criada*, lo que podía ser.

Después de que varios hackers tratasen de robarme el manuscrito a través de internet —uno de los episodios más estrambóticos de mi vida como escritora—, el 10 de septiembre de 2019 se publicó *Los testamentos*.

Todo ello coincidió con el auge del #MeToo. En general, el efecto del #MeToo fue, creo yo, positivo, en el sentido de que dejó bien claro que conductas como la de Harvey Weinstein no volverían a tolerarse. No obstante, sigue habiendo debate acerca de los pros y contras de las denuncias en las redes sociales, y las «guerras culturales» aún no han terminado. Con este telón de fondo, escribí sobre la necesidad de la verdad, los datos contrastados y la ecuanimidad, como hicieron los cronistas del caso Weinstein, el caso Bill Cosby y muchos otros.

Fueron tres años difíciles para Graeme y para mí. Su enfermedad se agravó de manera gradual entre 2017 y 2018, para luego acelerarse durante la primera mitad de 2019. Éramos conscientes de que nuestros días juntos estaban contados: nos quedaban meses, no años. Graeme deseaba irse mientras siguiera siendo él mismo, y lo logró. Un día y medio después de la presentación de *Los testamentos* en el Teatro Nacional de Londres, sufrió una hemorragia cerebral masiva, entró en coma y falleció cinco días después.

Puede que algunos se sorprendieran de que yo siguiera adelante con la promoción de la novela tras la muerte de Graeme, pero si os dieran a elegir entre, por un lado, habitaciones de hotel y gente a vuestro alrededor, y por otro, una casa en silencio con una silla vacía, ¿qué elegiríais? Obviamente sólo conseguí posponer el encuentro con la casa y la silla. Al final llegó, porque todo llega.

La quinta parte empieza en 2020. En Estados Unidos fue año de elecciones (unas elecciones bien raras, por cierto). Y, para rematar, la COVID-19, que irrumpió en nuestras vidas durante el mes de marzo.

Me encargaron que escribiera varios artículos al respecto: ¿a qué dedicaba los días? ¿Cómo veía el futuro?

Me preocupaban los totalitarismos; la deriva del mundo en esa dirección era alarmante, lo mismo que algunos ademanes

autoritarios que llegaban desde Estados Unidos. ¿Asistíamos una vez más el desmoronamiento de una democracia?

En el otoño de 2020 se publicó mi poemario *Dearly* [Con toda el alma]; he incluido aquí uno de los artículos que escribí sobre él. Graeme estaba constantemente en mis pensamientos: fue un placer escribir el prólogo a *The Bedside Book of Birds* [El libro de cabecera de las aves] y las introducciones a sus últimas dos novelas, que iban a reeditarse.

He querido cerrar *Cuestiones candentes* con un par de piezas sobre dos conservacionistas insignes, Rachel Carson y Barry Lopez, cuya obra, presiento, irá ganando importancia conforme el futuro de la Tierra se vuelva más incierto. Los herederos de Carson, Lopez y muchas otras voces que nos vienen advirtiendo de la creciente crisis climática son las jóvenes generaciones de posmileniales, cuya voz más conocida es la de Greta Thunberg. A mediados del siglo XX, cuando Rachel Carson empezó a publicar, lo que convenía era negar, evitar y posponer, pero eso ya no es posible (suponiendo, claro está, que queramos seguir siendo una de las especies que habitan este planeta).

En breve los posmileniales ocuparán puestos de poder. Esperemos que utilicen ese poder de forma sensata. Y que sea pronto.

PRIMERA PARTE

2004-2009

¿Y ahora qué pasará?

Fabulaciones científicas
(2004)

Es un gran honor que me hayan invitado a la Escuela Carleton de Periodismo y Comunicación para dar la Conferencia Kesterton.

Advierto que soy la cuarta persona en esta serie de charlas y que mis predecesores son tres hombres muy eminentes. El número cuatro siempre me ha inspirado desconfianza: me gusta mucho más el tres, así que he dividido ese cuatro sospechoso en dos conjuntos: uno de tres elementos, que incluye a personas de adscripción masculina y que por supuesto me excluye; y un segundo conjunto de un elemento, que incluye a personas de carácter femenino y, además, casualmente, a mí. Así pues, soy el primer elemento de un conjunto que en breve espero que incluya muchos más elementos.

Hasta aquí la nota feminista de la tarde, que, como habrán observado, me he sacado muy hábilmente de la manga mientras rompía el hielo para que nadie se sienta muy amenazado. Nunca he entendido por qué hay personas que se sienten intimidadas por mí. A fin de cuentas, soy más bien bajita, ¿y desde cuándo las personas bajitas, aparte de Napoleón, suponen una amenaza para nadie? En segundo lugar, como supongo que les han dicho ya, soy un icono, y ser un icono es también señal de que uno tiene un pie en la tumba y lo único que debe hacer es quedarse muy quieto en los parques e ir volviéndose de bronce mientras las palomas se le posan en los hombros y defecan sobre su cabeza. En tercer

lugar, desde el punto de vista astrológico soy escorpio, uno de los signos más amables y cordiales del zodíaco. A los escorpiones les gusta vivir tranquilos y a oscuras en el interior de los zapatos, donde no dan la lata a menos que alguien intente meter dentro un gran pie de uñas amarillentas. Y a mí me pasa lo mismo: no molesto a nadie hasta que me pisan, en cuyo caso no respondo de las consecuencias.

El título de mi breve charla de hoy es «Fabulaciones científicas». Se supone que trata de ciencia ficción. Probablemente el subtexto sería la pregunta «¿para qué sirve la ficción?» o algo por el estilo. El subtexto de este subtexto serán unos cuantos párrafos acerca de dos fábulas científicas de las que soy autora. Y el subsubsubtexto podría ser la pregunta «¿qué es un ser humano?». De modo que esta conferencia será como aquellos caramelos redondos con los que muchos años atrás nos destrozábamos las muelas por dos centavos: por fuera, una capa de azúcar y, a medida que vamos bajando, sucesivas capas de colores hasta llegar al centro, donde chocamos con un hueso extraño e indescifrable.

Hablaré primero de esa peculiar forma de ficción en prosa que solemos llamar «ciencia ficción», una etiqueta donde se empalman dos términos que se dirían excluyentes dado que la ciencia —de *scientia*, es decir, «conocimiento»— supuestamente se ocupa de los hechos demostrables, mientras que «ficción» —que deriva de una raíz verbal cuyo significado es «moldear», como hacemos con la arcilla— denota algo fingido o inventado. Cuando decimos «ciencia ficción» podría parecer que uno de los términos anula al otro. Los libros del género se juzgan como si pretendieran ser representaciones de la verdad cuya parte ficticia —la historia, la invención— los vuelve inútiles para quien con ellos aspire a aprender algo sobre, pongamos, nanotecnología. Y eso cuando no se dice de ellos lo que W. C. Fields decía del golf: que era como estropear un buen paseo; es

decir, el libro se ve como una estructura narrativa saturada de materiales singularmente esotéricos, cuando podría ceñirse a describir las interacciones sociales y sexuales entre Bob, Carol, Ted y Alice.

Jules Verne, abuelo de la ciencia ficción por línea paterna y autor de obras como *Veinte mil leguas de viaje submarino*, se horrorizaba al ver las libertades que se tomaba H. G. Wells, quien, a diferencia de Verne, no se limitó a hablar de máquinas incluidas en el reino de lo posible —como el submarino—, sino que además creó otras —como la máquina del tiempo— que, desde luego, no lo estaban. «*Il invente!*», dicen que exclamaba Verne con tono de áspero reproche.

Así pues, el nódulo de esta parte de mi charla —un nódulo es también esa cosa desagradable que te sale en las cuerdas vocales por dar demasiadas conferencias, pero aquí uso la palabra en el otro sentido, como punto de intersección—, el nódulo, digo, es ese curioso espacio donde ciencia y ficción convergen. ¿De dónde proviene semejante cosa? ¿Por qué la gente la escribe o la lee?; y, ya puestos, ¿para qué sirve?

Antes de que el término «ciencia ficción» apareciese en Estados Unidos durante la década de 1930, en la edad de oro de los monstruos de ojos saltones y las jovencitas con vestidos vaporosos, a las historias como *La guerra de los mundos* de H. G. Wells las llamaban «relatos científicos». En ambos casos —«relato científico» y «ciencia ficción»— el término «científico» es un calificativo. La función nominal la desempeñan los sustantivos «relato» y «ficción», y la palabra «ficción» abarca un terreno amplísimo.

Hemos adquirido la costumbre de llamar «novela» a toda ficción en prosa de cierta extensión, y tendemos juzgarla con arreglo a unas pautas concebidas para evaluar cierto tipo de ficción extensa en prosa; a saber: la que trata de individuos inmersos en un medio social descrito de manera realista, una

forma literaria que surgió con la obra de Daniel Defoe —que intentó hacerla pasar por periodismo— y las de Samuel Richardson, Fanny Burney y Jane Austen entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX, y que después, entre mediados y finales del siglo XIX, desarrollaron George Eliot, Charles Dickens, Flaubert, Tolstói y otros muchos.

Se estima que este tipo de obra es mejor cuando en ella aparecen personajes «redondos» en lugar de «planos», pues se entiende que los redondos tienen mayor profundidad psicológica. Todo lo que no se ajusta a este molde se arrumba en un ámbito menos solemne conocido como «ficción de género», y es aquí donde el *thriller* de espionaje, la novela negra, las historias de aventuras, el relato sobrenatural y la ciencia ficción, por muy excelentemente escritos que estén, se ven obligados a vivir castigados —como si dijéramos— por haber tenido la desvergüenza de deleitar de una manera que se considera frívola. Los autores inventan cosas (sabemos que lo hacen al menos hasta cierto punto) y por tanto no hablan de la Vida Real (con mayúsculas), donde no debería haber coincidencias ni rarezas ni acción ni aventuras —a menos que se trate de la guerra, por supuesto—. A esas obras, por consiguiente, les falta solidez.

La novela propiamente dicha siempre ha reivindicado un cierto tipo de verdad —la verdad acerca de la naturaleza humana o sobre la conducta real de la gente cuando lleva la ropa puesta (salvo en el dormitorio)—; es decir, bajo condiciones sociales observables. Los «géneros», se dice, persiguen otros fines. Buscan entretenernos, pretensión nociva y escapista, en lugar de restregarnos el fango de la vida cotidiana por los morros. Por desgracia para los novelistas, al gran público le gusta que lo entretengan. En *La nueva Grub Street*, la obra maestra de George Gissing, aparece un escritor hundido en la miseria que se suicida tras el fracaso de su

novela, una obra realista como la vida misma titulada *El señor Bailey, el verdulero*. La novela de Gissing se publicó cuando libros de aventuras como *Ella* de Rider Haggard y los relatos científicos de H. G. Wells estaban en su punto álgido, por lo que *El señor Bailey, el verdulero* —de haber sido una novela real— habría pasado sin pena ni gloria. Y si alguien cree que eso no podría ocurrir hoy, que eche un vistazo a las cifras de ventas de *La vida de Pi* —pura historia de aventuras—, *El código Da Vinci* —ídem de ídem— o las interminables sagas vampíricas de Anne Rice.

El ámbito de la novela realista propiamente dicha es la Tierra Media, y en medio de la Tierra Media está la clase media y el héroe o la heroína suelen ser un trasunto de las normas deseables, o al menos podrían haberlo sido en —por ejemplo— historias de corte trágico como las de Thomas Hardy, si el destino y la sociedad les hubieran sido menos adversos. Como proclaman los lectores editoriales, esos personajes «nos dicen algo». A veces, por supuesto, encontramos variaciones grotescas de las normas deseables, pero éstas no adoptan la forma de malvadas almejas parlantes ni de hombres lobo ni de alienígenas, sino de personas con defectos de carácter o con la nariz contrahecha. Las ideas referentes —por ejemplo— a formas de organización social novedosas y nunca vistas se introducen a través de las conversaciones entre los individuos o bajo la forma de diarios o ensueños, no de manera dramatizada, como en la utopía y la distopía. A los protagonistas se los sitúa en un espacio social atribuyéndoles progenitores y familiares, aunque sean poco convincentes o estén ya muertos al principio de la historia. Estos protagonistas no sólo se nos presentan como adultos plenamente desarrollados, sino que además se los dota de un pasado, de una historia. Es un tipo de ficción que se ocupa de la conciencia en estado de vigilia, por eso cuando en uno de estos

libros alguien se transforma en un artrópodo, ocurre siempre en el contexto de una pesadilla.

Pero no todas las ficciones en prosa son novelas en el sentido realista de la palabra. Un libro puede ser una ficción en prosa sin ser una novela (en el sentido actual de la palabra). Pese a ser una ficción narrada en prosa, *El progreso del peregrino* de John Bunyan no pretende ser una «novela»; aún no existía tal cosa cuando se escribió. Podríamos considerarla una epopeya —una historia sobre las aventuras de un gran héroe— combinada con una alegoría —las etapas de la vida cristiana—. También es una precursora de la ciencia ficción, aunque a menudo no se la reconozca como tal. Existen otras formas de ficción en prosa que no son novelas propiamente dichas: la confesión, el simposio, la sátira menipea, la utopía y su gemela malvada, la distopía.

Nathaniel Hawthorne llamó intencionadamente «romances» a algunas de sus ficciones para diferenciarlas de las novelas. Quizá lo hiciera pensando en la tendencia del romance a ajustarse a unas pautas algo más obvias que las atribuidas a la novela: la heroína rubia frente a su *alter ego* morena, por ejemplo. En francés tienen dos palabras para referirse al relato breve: «*conte*» y «*nouvelle*» («cuento» y «novela corta»; literalmente, «noticia»), y es una distinción que resulta muy útil. El cuento puede ambientarse en cualquier sitio y es capaz de adentrarse en dominios que a la novela le están vedados: los sótanos y los desvanes de la mente, donde figuras que en la novela podrían aparecer tan sólo como sueños y fantasías cobran realidad y caminan por el mundo. La «noticia», en cambio, nos habla de nosotros; es la noticia cotidiana, en el sentido de la «vida cotidiana». En las noticias puede haber naufragios y accidentes de coche, pero es improbable que aparezca el monstruo de Frankenstein; al menos no hasta que alguien perteneciente a la «vida cotidiana» consiga crear uno.

Pero las noticias son algo más que «noticias». La ficción puede darnos otra clase de noticias; puede hablarnos de lo pasado y de lo que pasa, pero también de lo que está por venir. Cuando escribimos sobre lo que está por venir podemos terminar haciendo periodismo de denuncia o advertencia, lo que en tiempos se llamaba «profecía» y hoy, según cómo, «agitación» y «propaganda» —«voten a ese cabrón, construyan esa presa, tiren esa bomba y se desatarán todos los infiernos»; o, en versión más comedida, «tú verás qué haces»—; sin embargo, como persona a la que demasiado a menudo le preguntan «¿y usted cómo lo sabía?», quisiera aclarar que no soy muy amante de las profecías. Nadie puede predecir el futuro. Intervienen demasiadas variables. En el siglo XIX Tennyson escribió un poema titulado «Locksley Hall» que parecía anunciar —entre otras cosas— la era de la aviación y donde aparece un verso que dice: «Pues me sumergí en el futuro y vi cuanto alcanza la vista humana». Pero eso es imposible. Lo que sí podemos hacer es zambullirnos en el presente, que contiene las semillas de lo que quizá acabe siendo el futuro. Como dijo William Gibson, «el futuro ya está aquí, pero mal distribuido». Podemos ver un cordero y formular conjeturas razonables del tipo: «Si no pasa nada inesperado, este cordero se convertirá casi con seguridad en: a) una oveja o b) una cena», probablemente excluyendo c) un gigantesco monstruo lanudo que acabará triturando Nueva York.

Cuando escribimos sobre el futuro, pero no nos dedicamos al periodismo predictivo, es muy posible que acabemos escribiendo algo que la gente etiquetará o bien de ciencia ficción o bien de ficción especulativa. Me gusta distinguir entre la ciencia ficción propiamente dicha, término que para mí designa los libros donde aparecen hechos que por el momento son imposibles (como atravesar un agujero de gusano en el

espacio para entrar en otro universo), y la ficción especulativa, que juega con medios que tenemos más o menos al alcance, como las tarjetas de crédito, y está ambientada en el planeta Tierra. No obstante, son términos fluidos. Hay quien utiliza «ficción especulativa» a modo de paraguas para abarcar la ciencia ficción y sus derivados —ciencia ficción fantástica, etcétera— y también hay quien hace justo lo contrario.

Veamos algunas de las cosas que pueden ocurrir en estas narraciones y que en las «novelas» al uso no son factibles:

- Explorar de forma gráfica las consecuencias de tecnologías nuevas o imaginadas, mostrándolas como si fueran totalmente operativas.
- Explorar de forma gráfica la naturaleza y los límites de lo que significa ser humano, llevando el concepto hasta sus últimas consecuencias.
- Explorar la relación entre el hombre y el universo, una exploración que a menudo nos lleva hacia la religión y que bien puede combinarse con la mitología; una vez más, se trata de una exploración que, dentro de las convenciones realistas, sólo ha lugar en conversaciones, ensueños y soliloquios.
- Explorar posibles cambios en la organización social, mostrando cómo podrían afectar a los habitantes de una sociedad si en efecto los llevásemos a cabo. De aquí derivan la utopía y la distopía.
- Explorar los dominios de la imaginación trasladándonos adonde nadie ha estado antes. Aquí surgen las naves espaciales, el espacio interior de *Viaje alucinante*, los desplazamientos por el ciberespacio de William Gibson o *Matrix*, que, por cierto, no deja de ser una fábula de aventuras con fuertes ecos del alegorismo cristiano y, por consiguiente, tiene más similitudes con *El progreso del peregrino* que con *Orgullo y prejuicio*.

Más de un comentarista ha mencionado que la ciencia ficción es la forma hacia la cual derivó la narración teológica después de *El paraíso perdido*, y sin duda es verdad. Resulta poco probable que en una novela sobre corredores de bolsa aparezcan criaturas aladas sobrenaturales o arbustos en llamas que rompen a hablar —a menos que los corredores de bolsa hayan consumido elevadas dosis de sustancias psicotrópicas—;

en cambio, esos fenómenos no estarían fuera de lugar en el planeta X.

Yo misma soy autora de dos novelas de «ciencia ficción» o, si lo prefieren, de «ficción especulativa»: *El cuento de la criada* y *Oryx y Crake*. Aunque algunos críticos les han visto puntos en común y las ponen en el mismo cajón —no son «novelas» en el sentido de Jane Austen y ambas están ambientadas en el futuro —, en realidad son diferentes. *El cuento de la criada* es una distopía clásica parcialmente inspirada en *1984* de George Orwell, sobre todo el epílogo. En un texto que escribí para la BBC en junio de 2003, con ocasión del centenario de Orwell, dije:

> A Orwell lo han acusado de amargado y pesimista, de dejarnos con una imagen del futuro donde el individuo no tiene la menor posibilidad y en el que la brutal bota totalitaria del Partido omnicontrolador aplasta el rostro humano eternamente.
>
> Sin embargo, el último capítulo del libro impugna esta imagen de Orwell: se trata de un ensayo sobre la neolengua, la lengua del pensadoble diseñada por el régimen. Quienes gobiernan la Franja Aérea Uno expurgan todas las palabras problemáticas —ya no se puede decir *malo*, hay que decir *doblemasdesbueno*— y hacen que otros vocablos pasen a significar lo contrario de lo que antes querían decir —el lugar donde se tortura a la gente es el Ministerio del Amor, el edificio donde se destruye el pasado es el Ministerio de la Verdad—, con la esperanza de que a la gente le resulte literalmente imposible pensar con claridad.
>
> No obstante, el ensayo sobre la neolengua está escrito en inglés estándar, en tercera persona y en pretérito, lo cual sólo puede significar que el régimen ha caído y que el lenguaje y la individualidad han sobrevivido. Para el autor del ensayo, el mundo de *1984* ya no existe. Opino, por tanto, que Orwell tenía una fe en la resistencia del espíritu humano mucho mayor de lo que normalmente se le reconoce.
>
> Orwell se convirtió para mí en un modelo directo mucho más adelante, en el 1984 de verdad, el año en que empecé a escribir una

distopía ligeramente distinta, *El cuento de la criada*.

La mayoría de las distopías las han escrito hombres y su punto de vista es masculino. Cuando aparecían mujeres, éstas eran autómatas asexuadas o rebeldes que desafiaban las normas sexuales del régimen. Eran las que tentaban a los protagonistas masculinos, por muy predispuestos que estuvieran éstos a dejarse tentar: Julia en *1984*; Lenina, la neumática muchacha que a fuerza de orgía-porfía seduce al Salvaje en *Un mundo feliz*; I-330, la subversiva *femme fatale* de *Nosotros*, el clásico seminal de Yevgueni Zamiatin. Mi intención era ensayar una distopía desde el punto de vista femenino: contar el mundo según Julia, por así decir. Ahora bien, eso no convierte *El cuento de la criada* en una «distopía feminista», salvo que darle voz y vida interior a una mujer siga pareciéndoles «feminista» a quienes creen que las mujeres no deberían gozar de esos privilegios.

Dejando eso aparte, el despotismo que allí describo es igual que todos los despotismos reales y la mayoría de los imaginarios. Arriba hay un grupo pequeño pero poderoso que controla —o intenta controlar— al resto de la población y se lleva la mayor parte de los bienes disponibles. Los cerdos de *Rebelión en la granja* se apropian de la leche y las manzanas; la élite de *El cuento de la criada* se queda a las mujeres fértiles. La fuerza que en mi libro se opone a la tiranía es una a la que el propio Orwell —pese a que creía en la necesidad de organizarse políticamente para combatir la opresión— siempre otorgó gran importancia: la decencia humana común, esa que alaba en su ensayo sobre Charles Dickens.

Al final de *El cuento de la criada* hay una sección que le debe mucho a *1984*. Son las actas de un congreso celebrado varios cientos de años después, donde el represivo Gobierno descrito en la novela ya no es más que un tema de análisis académico.

El paralelismo con el ensayo de Orwell sobre la neolengua debería ser evidente.

De modo que *El cuento de la criada* es una distopía. ¿Y *Oryx y Crake*? Yo diría que no es una distopía clásica. A pesar de que contiene elementos distópicos, en ningún momento se nos ofrece una panorámica completa de la estructura social; en lugar de ello, los protagonistas viven su vida recluidos en pequeños rincones de esa sociedad. Lo que saben del resto del mundo les llega a través de la televisión y de internet, y en consecuencia resulta sospechoso porque ha sido manipulado.

Diría más bien que *Oryx y Crake* es un relato de aventuras mezclado con la sátira menipea, una forma literaria que se ocupa de las obsesiones intelectuales. El episodio de la isla voladora de Laputa en *Los viajes de Gulliver* sería un ejemplo de ello. También los capítulos del Instituto Watson-Crick en *Oryx y Crake*. El hecho de que Laputa nunca haya existido ni pueda existir —a pesar de que Swift señala con acierto las ventajas de la superioridad aérea—, mientras que el Instituto Watson-Crick esté muy cerca de ser una realidad, apenas afecta a su función dentro de una estructura literaria.

En *Oryx y Crake* hay personas que han sido diseñadas, y han sido diseñadas para mejorar el modelo actual: nosotros. Quienes se dedican a esta clase de diseño —y el diseño de personas está casi al alcance de la mano hoy en día— deben preguntarse: ¿hasta qué punto podemos hacer modificaciones? ¿Qué rasgos conforman el núcleo de nuestro ser? ¿Qué implica ser humano? ¿Qué clase de objeto es el hombre y, ahora que podemos ser sus artífices, qué partes le vamos a amputar?

Lo cual me lleva de nuevo al nódulo al que antes me refería: el punto de intersección entre la ciencia y la ficción. «¿Está usted en contra de la ciencia?», me han preguntado a veces. Qué pregunta tan curiosa. ¿Contra la ciencia en oposición a qué y en favor de qué? Sin eso que llamamos «ciencia» muchos de

nosotros habríamos muerto de polio, por no hablar de la tuberculosis. Me crie entre científicos; sé lo que hacen. Lo cierto es que yo misma estuve a punto de dedicarme a las ciencias, y lo habría hecho si no me hubiera secuestrado la literatura. Dentro de mi círculo íntimo hay personas que se dedican a la ciencia. Y no todas son como el doctor Frankenstein.

Pero la ciencia, como ya he dicho, trata del conocimiento. La ficción, en cambio, trata de los sentimientos. La ciencia como tal no es una persona y no tiene un sistema moral inherente, como no lo tienen las tostadoras. No es más que una herramienta —una herramienta para hacer realidad nuestros deseos y defendernos de nuestros temores— y, como cualquier herramienta, puede usarse para el bien o para el mal. Con un martillo podemos construir una casa, pero también podemos matar al vecino. Quienes fabrican herramientas hacen cosas que nos ayudan a conseguir lo que queremos, y lo que queremos no ha cambiado en miles de años, porque, que sepamos, la naturaleza humana tampoco ha cambiado.

¿Cómo lo sabemos? Consultando los mitos y las historias. Ahí se nos cuenta cómo y qué sentimos, y ese cómo y ese qué determinan lo que queremos.

¿Qué queremos? Hagamos una lista parcial. Queremos la bolsa que está siempre llena de oro. Queremos la fuente de la eterna juventud. Queremos volar. Queremos la mesa que se llena de deliciosa comida en cuanto la pedimos y que luego se limpia sola. Queremos sirvientes invisibles a los que nunca tengamos que pagar. Queremos botas de siete leguas para llegar a los sitios enseguida. Queremos la capa de invisibilidad para espiar a los demás sin que nos vean. Queremos el arma que nunca falla y que aniquila por completo al enemigo. Queremos castigar la injusticia. Queremos poder. Queremos emoción y aventuras; queremos certeza y seguridad. Queremos

ser inmortales. Queremos tener un gran número de parejas sexualmente atractivas. Queremos que las personas a quienes amamos nos correspondan y nos sean leales. Queremos hijos guapos y listos que nos traten con el respeto que merecemos y que no nos abollen el coche. Queremos vivir rodeados de música, olores deliciosos y objetos visualmente atractivos. Queremos que no haga demasiado calor. Queremos que no haga demasiado frío. Queremos bailar. Queremos beber mucho sin que nos dé resaca. Queremos hablar con los animales. Queremos que nos envidien. Queremos ser como dioses.

Queremos sabiduría. Queremos esperanza. Queremos ser buenos. Por eso a veces nos contamos historias que hablan del reverso tenebroso de nuestros restantes deseos.

Un sistema educativo que sólo describe las herramientas —cómo se crean, funcionan y se mantienen— sin explicarnos qué deseos nos facilitan no es, en esencia, más que una escuela de reparación de tostadoras. Uno puede ser el mejor reparador de tostadoras del mundo, pero se quedará sin empleo si el pan tostado deja de ser un componente deseable del desayuno humano. Las «artes» o las «humanidades», como se dice ahora, no son un adorno: son la piedra angular, el núcleo del asunto porque nos hablan del corazón, y nuestra inventiva tecnológica se genera a partir de las emociones, no sólo del intelecto. Una sociedad sin artes es una sociedad con el espejo roto y el corazón extirpado. Dejaría de ser reconocible como producto humano.

Como señaló William Blake hace mucho tiempo, la imaginación humana mueve el mundo. Al principio sólo movía el mundo humano, que antaño era muy pequeño en comparación con el enorme y poderoso mundo natural que se extendía a su alrededor. Ahora nos encontramos a un paso de controlarlo todo menos el clima. Pero la imaginación humana, con toda su diversidad, sigue dirigiendo todo lo que hacemos.

La literatura expresa o exterioriza aquello que imaginamos; permite que los pensamientos o sentimientos más imprecisos —el cielo, el infierno, los monstruos, los ángeles y demás— salgan a la luz, donde podemos examinarlos y acaso comprender mejor quiénes somos, qué queremos y cuáles pueden ser los límites de esas apetencias. Comprender la imaginación ya no es un pasatiempo, ni siquiera un deber, sino una necesidad; porque, cada vez más, si podemos imaginarlo, podremos hacerlo.

O al menos intentarlo. Siempre se nos ha dado bien dejar que los gatos se escapen de los sacos, los genios de las botellas y los males de la caja de Pandora. Lo que no se nos ha dado tan bien es volver a meterlos dentro, pero todos y cada uno de nosotros somos criaturas narrativas. A lo mejor, lo que nos impulsa a seguir adelante y, sí, lo que nos hace salir de la cama cada mañana y bajar a por el periódico es esa pregunta tan sencilla con la que todos los escritores de ficción y todos los periodistas —nótese que hago una distinción— tienen que vérselas a cada momento. Esa pregunta es:

¿Y ahora qué pasará?

Frozen in Time
Introducción
(2004)

Frozen in Time [Congelados en el tiempo] de Owen Beattie y John Geiger es uno de esos libros que se niegan a abandonar nuestra imaginación una vez que han entrado en ella. Tuvo un gran impacto gracias a las asombrosas revelaciones que en él hacía el profesor Owen Beattie, entre ellas la alta probabilidad

de que el envenenamiento por plomo fuera una de las causas del desastre de la expedición de Franklin de 1845.

Leí *Frozen in Time* cuando se publicó en 1987. Me fijé en las fotografías. Me provocaron pesadillas. Incorporé tanto la historia como las estampas a modo de subtexto y metáfora extendida en un cuento titulado «La edad del plomo», publicado en 1991 en el volumen *Wilderness Tips* [Consejos para el desierto]. Unos nueve años después, durante un viaje en barco por el Ártico, conocí a John Geiger, uno de los autores de la obra. No sólo había leído su libro, sino que él también había leído mi relato y eso le había hecho pensar otra vez sobre el plomo como factor en la exploración ártica y en los desafortunados viajes marítimos del siglo XIX.

Franklin, dijo Geiger, fue el canario en la mina, aunque al principio nadie lo advirtió: hasta los últimos años del siglo XIX las tripulaciones que se embarcaban en largas travesías siguieron envenenándose con el plomo de las latas de conservas. Esta nueva edición ampliada de *Frozen in Time* incluye los resultados de su investigación. Según él, el siglo XIX fue realmente la «edad del plomo». A veces, arte y vida se entrelazan.

• • •

Pero no adelantemos acontecimientos. En el otoño de 1984 periódicos de todo el mundo publicaron una fotografía fascinante. En ella se veía a un varón joven que no parecía ni del todo vivo ni del todo muerto. Iba vestido con unas ropas arcaicas y lo envolvía una especie de revestimiento de hielo. El blanco de sus ojos entornados tenía una tonalidad como de té. La frente era de color azul oscuro. A pesar de los adjetivos tranquilizadores y respetuosos que le dedican los autores de *Frozen in Time*, nadie habría confundido nunca a ese hombre

con un muchacho a punto de dormirse. Más bien parecía una mezcla entre un extraterrestre de *Star Trek* y un endemoniado de película de serie B: no alguien a quien querríamos por vecino, y menos cuando hay luna llena.

Cada vez que encontramos el cadáver bien conservado de alguien fallecido hace mucho —una momia egipcia, la víctima congelada de un sacrificio inca, los amojamados fiambres de las ciénagas escandinavas, el famoso hombre del hielo de los Alpes —, la figura despierta en nosotros una fascinación similar. He aquí alguien que ha desafiado la regla general del «polvo eres y en polvo te convertirás» y que sigue siendo reconocible como ser humano mucho tiempo después de que otros se hayan convertido en huesos y tierra. En la Edad Media los fenómenos contra natura eran indicio de causas contra natura, por lo que un cuerpo como ése habría sido venerado como el de un santo o le habrían atravesado el corazón con una estaca. En nuestra época, por mucho que nos las demos de racionales, pervive un atisbo del terror clásico: las momias caminan, los vampiros se despiertan. Cuesta creer que alguien con un aspecto tan próximo a la vida no sea consciente de nosotros. Un ser como ése —pensamos— tiene que ser un mensajero. Ha viajado a través del tiempo, desde su época hasta la nuestra, con el propósito de contarnos algo que anhelamos saber.

El hombre de esa sensacional fotografía era John Torrington, uno de los tres primeros fallecidos durante la aciaga expedición de Franklin de 1845. Su objetivo oficial era descubrir el Paso del Noroeste hacia Oriente para reclamarlo en nombre de Gran Bretaña; su desenlace real fue la defunción de todos sus integrantes. Torrington fue enterrado en una tumba cavada a conciencia en el permafrost a orillas de la isla Beechey, la base de Franklin durante el primer invierno de la expedición. Otros

dos hombres —John Hartnell y William Braine— recibieron sepultura a su lado. El antropólogo Owen Beattie y su equipo los exhumaron cuidadosamente a los tres en un intento de resolver un misterio ya añejo: ¿por qué la expedición de Franklin había terminado de manera tan calamitosa?

La búsqueda de pruebas relacionadas con las peripecias del viaje, la exhumación de las tres tumbas conocidas y los posteriores descubrimientos de Beattie dieron pie a un documental televisivo y, tres años después de la publicación de la fotografía, a *Frozen in Time*. El que la historia suscitara tanto interés ciento cuarenta años después de que Franklin llenase sus barriles de agua potable en Stromness, en las islas Orcadas, antes de partir hacia su misterioso destino atestiguaba la persistencia de la leyenda creada en torno a él.

Durante muchos años el principal reclamo fue su misteriosa suerte. Al principio parecía que los dos barcos de Franklin, el *Erebus* y el *Terror* (de ominosos nombres), se habían desvanecido en la nada. Nadie logró encontrar el menor rastro de ellos, ni siquiera después de que apareciesen las tumbas de Torrington, Hartnell y Braine. Algo nos desconcierta cuando alguien no aparece ni vivo ni muerto. Nuestro sentido del espacio se ve alterado: los desaparecidos tienen que estar en alguna parte, pero ¿dónde? En la antigua Grecia, los muertos cuyo cadáver no recibía los debidos ritos funerarios no podían entrar en el inframundo; permanecían en el mundo de los vivos como almas en pena. Lo mismo ocurre hoy con quienes desaparecen: su espectro nos persigue. La época victoriana fue especialmente dada a esta clase de fantasmas, como puede apreciarse en «In Memoriam A. H. H.» de Tennyson, ejemplar homenaje a un hombre perdido en el mar.

Al atractivo de la historia había que sumar el paisaje ártico que había engullido a Franklin, sus barcos y a sus hombres. En el siglo XIX muy pocos europeos —aparte de los balleneros—

habían llegado tan al norte. Era una de esas regiones peligrosas que seducían a un público sensible aún al espíritu del Romanticismo literario: un lugar donde el héroe podía desafiar al destino, padecer lo indecible y arrojar su espíritu grandioso contra una fuerza arrolladora. El Ártico era un lugar temible, solitario y vacío, como los ventosos páramos y las imponentes montañas tan tremendos para los aficionados a lo sublime. Pero el Ártico era también un poderoso «otro mundo» concebido como un país de las hadas bello y cautivador, aunque potencialmente maligno; el país de la Reina de las Nieves, con sus luces de fantasía, sus palacios refulgentes, sus bestias fabulosas —narvales, osos polares, morsas— y unos habitantes similares a los gnomos vestidos con exóticas prendas de piel. Hay numerosos dibujos de ese período que testimonian la fascinación por aquellos parajes. Los victorianos eran aficionados a todo tipo de hadas; las pintaban, escribían cuentos sobre ellas y en ocasiones hasta creían en su existencia. Y conocían las reglas: adentrarse en el otro mundo entrañaba un gran riesgo. Podía capturarte una criatura no humana. Podías quedarte atrapado. Podías no salir nunca.

Desde la desaparición de Franklin cada época ha creado un Franklin a la medida de sus necesidades. Antes de que zarpara la expedición hubo un sujeto a quien podríamos llamar el «Franklin real» o incluso el «proto-Franklin»: un tipo a quien, pese a no ser ningún lince, sus colegas tenían por tenaz y experimentado, aun cuando parte de esa experiencia fuera el resultado de sus nefastas decisiones (como en el fatídico viaje de 1819 por el río Coppermine). Este Franklin sabía que su carrera se acercaba al ocaso y vio en el descubrimiento del Paso del Noroeste una última oportunidad para alcanzar la gloria. Ya fondón y entrado en años, no encarnaba

precisamente el ideal del héroe romántico.

Luego hubo el Franklin provisional, el que afloró cuando se vio que el primer Franklin no regresaba y en Inglaterra se empezó a temer que hubiera ocurrido una desgracia. Este Franklin no estaba ni vivo ni muerto, y la incertidumbre lo instaló en la imaginación de la sociedad británica. Durante ese período se le adjuntó el adjetivo «gallardo», como si hubiera participado en alguna hazaña militar. Se ofrecieron recompensas y se enviaron partidas de rescate. Algunos de quienes las integraban tampoco regresaron.

El siguiente Franklin, a quien podríamos llamar el «Franklin enaltecido», apareció en cuanto se vio a las claras que tanto él como sus hombres habían muerto. No sólo habían muerto, habían perecido, y no sólo habían perecido, sino que habían perecido de una forma atroz. Ahora bien, muchos europeos habían sobrevivido en el Ártico en circunstancias no menos peliagudas. ¿A qué se debía precisamente la desaparición de aquel grupo, sobre todo teniendo en cuenta que el *Terror* y el *Erebus* eran los mejores navíos de su tiempo, equipados con lo último en avances tecnológicos?

Un fiasco de tal calibre exigía una negación igual de grande. Quienes insinuaban que los hombres de Franklin se habían comido entre ellos fueron vigorosamente silenciados; los autores de esos informes —como el intrépido John Rae, cuya historia se cuenta en el libro *Fatal Passage* [Paso fatídico] de Ken McGoogan, publicado en 2002— recibieron inmisericordes ataques de la prensa; y a los inuit, que habían sido testigos de primera mano, los tacharon de perversos y salvajes. La campaña para exculpar a Franklin y sus marineros de tales cargos la encabezó lady Jane Franklin, cuya posición social pendía de un hilo: una cosa es ser la viuda de un héroe y otra muy distinta la viuda de un caníbal. Gracias a los esfuerzos de lady Jane, Franklin, *in absentia*, creció hasta adquirir

dimensiones colosales. Se le atribuyó —cuesta creerlo— el descubrimiento del Paso del Noroeste, se le dedicó una placa en la abadía de Westminster y Tennyson le escribió un epitafio.

Después de tanta inflación, por fuerza tenía que llegar la reacción. Durante un tiempo, en la segunda mitad del siglo XX, tuvimos a Franklin el necio, un cretino tan corto de luces que apenas sabía anudarse los zapatos. Franklin había sido víctima del mal tiempo (el hielo, que por lo común se funde en verano, no se había derretido, y eso había ocurrido no sólo un año, sino tres); pero, según quienes sostenían la tesis de Franklin el necio, eso daba igual. La expedición era un ejemplo perfecto de la soberbia europea con respecto a la naturaleza: sir John era uno de esos falsos *nanuks* que acababan mal porque no se atenían a las reglas de los indígenas ni seguían sus consejos. Siendo «no vayas» el principal consejo en tales ocasiones.

Pero la ley de la reputación es como una cuerda de *puenting*: primero caes y luego rebotas y vuelves a subir, aunque la distancia que recorres en ambos sentidos es cada vez menor. En 1983 Sten Nadolny publicó *El descubrimiento de la lentitud*, una novela que nos pintaba a un Franklin reflexivo, no exactamente un héroe, pero sí un hombre de talentos inusuales y desde luego no un villano. Empezaba su rehabilitación.

Después llegaron los descubrimientos de Owen Beattie y su descripción en *Frozen in Time*. Ahora estaba claro que Franklin no era un imbécil arrogante. En lugar de ello se convirtió en una víctima típica del siglo XX: la víctima de un envase defectuoso. Las latas de comida que iban en los barcos habían envenenado a sus hombres, debilitándolos y nublándoles el juicio. Las latas eran una novedad en 1845. Alguien había tenido la mala idea de sellarlas con plomo, y el plomo había contaminado la comida. Por aquel entonces los síntomas del envenenamiento por plomo eran desconocidos y podían confundirse fácilmente con los del escorbuto. No podía culparse

a Franklin de negligencia, y los hallazgos de Beattie, en cierto modo, sirvieron para exculparlo.

Hubo otras dos absoluciones. Al ir adonde habían ido los hombres de Franklin, el equipo de Beattie pudo experimentar las condiciones físicas que afrontaron los supervivientes de la expedición. Incluso en verano, la isla del Rey Guillermo es uno de los lugares más inhóspitos y desolados del planeta. Nadie habría sido capaz de conseguir lo que intentaron aquellos hombres: llegar por tierra hasta un lugar seguro. Confundidos y débiles como estaban, sus opciones eran nulas. Nadie podía responsabilizarlos por no haberlo conseguido.

La tercera exculpación fue quizá la más importante desde el punto de vista de la justicia histórica. Tras una búsqueda minuciosa que a punto estuvo de costarles los dedos, los hombres de Beattie encontraron huesos humanos con incisiones de cuchillo y cráneos sin cara. John Rae y sus testigos inuit, atacados de manera tan injusta por haber dicho que los últimos miembros de la expedición habían practicado el canibalismo, tenían razón. El misterio de Franklin quedaba, en gran parte, resuelto.

Desde entonces ha surgido otro misterio: ¿por qué Franklin se ha convertido en una figura tan icónica en Canadá? Como explican Geiger y Beattie, la reacción inicial fue de indiferencia: Franklin era británico, el norte quedaba muy lejos y el público canadiense prefería rarezas como Tom Thumb. Sin embargo, conforme han ido pasando las décadas, Canadá ha adoptado a Franklin como un compatriota. Aparecieron, por ejemplo, canciones populares como la tradicional y muy cantada *Ballad of Sir John Franklin* —que en Inglaterra pocos recuerdan— o la famosa *Northwest Passage* de Stan Rogers. Luego tenemos la contribución de los escritores. El drama

radiofónico *Terror and Erebus*, de Gwendolyn MacEwen, tuvo su primera emisión a principios de los años sesenta; el poeta Al Purdy se sentía fascinado por Franklin; el novelista y escritor satírico Mordecai Richler vio en él un icono a punto para la iconoclastia y, en su novela *Solomon Gursky estuvo aquí*, añadió la ropa femenina de un travesti al bagaje de los barcos de Franklin. ¿Cómo se explica semejante apropiación? ¿Será que nos identificamos con las personas mediocres y bienintencionadas a quienes el mal tiempo y un inepto proveedor alimentario conducen a un fin trágico? Quizá. O quizá sea que —como dicen en las tiendas de porcelana— quien lo rompe lo paga (y se lo queda). El norte de Canadá rompió a Franklin y eso de algún modo le concede al país un cierto título de propiedad.

Es un placer ver *Frozen in Time* de vuelta en las librerías gracias a esta edición revisada y ampliada. No sé si decir que es uno de esos libros que te dejan helado, porque podría sonar a broma fácil, pero ciertamente lo es. Además, representa una de las grandes aportaciones a nuestro conocimiento de un suceso señero en la exploración del norte y rinde homenaje al magnetismo intemporal del drama que narra, una historia que ha pasado por todas las formas posibles. La epopeya de Franklin ha sido misterio, conjetura, leyenda, aventura heroica e iconografía nacional, y aquí, en *Frozen in Time*, se convierte en una novela detectivesca extraordinariamente adictiva por el hecho de ser real.

From Eve to Dawn
(2004)

From Eve to Dawn [Desde Eva hasta el amanecer] de Marilyn French es una gigantesca historia de las mujeres en tres volúmenes y mil seiscientas páginas. Abarca desde la prehistoria hasta el presente y su ambición es global: sólo el primer volumen cubre Perú, Egipto, Sumeria, China, India, México, Grecia y Roma, así como el judaísmo, el cristianismo y el islam. En él se examinan no sólo hechos y leyes, sino también las ideas que los motivaron. A veces resulta irritante en el mismo sentido en que irrita la *Amelia* de Fielding —¡ya está bien de tanto sufrimiento!—, y a veces cae en un exasperante reduccionismo, pero es una obra que no podemos desechar. Como libro de consulta no tiene precio: sólo las bibliografías ya valen lo que cuesta. Y es indispensable como advertencia acerca de los atroces extremos del comportamiento humano y las aberraciones masculinas.

Sobre todo en la actualidad. Hubo un momento a principios de los años noventa en que creímos que la historia había terminado y vivíamos en la utopía, una utopía que resultó ser muy similar a un centro comercial donde las «cuestiones feministas» estaban muertas. Pero ese momento duró poco. Los fundamentalismos (tanto el islamista como el de la derecha) están en auge y en ambos casos uno de los principales objetivos es la opresión de las mujeres: su cuerpo, su mente, el fruto de su trabajo —parece que las mujeres asumen la mayor parte del trabajo en todo el mundo— y, no por último menos importante, su vestuario.

From Eve to Dawn parte de un punto de vista que resultará familiar a quienes hayan leído *El cuarto de las mujeres*, la novela superventas que French publicó en 1977. «Las personas que han oprimido a las mujeres eran hombres», sostiene French. «No todos los hombres han oprimido a las mujeres, pero la mayoría se ha beneficiado (o cree haberse beneficiado) de este dominio, y la mayoría ha contribuido a él, aunque sólo sea

porque no ha hecho nada por suprimirlo o atenuarlo».

Las mujeres que lean este libro lo harán con horror y creciente ira: *From Eve to Dawn* es a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir lo que un lobo es a un caniche. Los hombres que lo lean puede que se irriten ante el retrato que hace del varón colectivo o genérico como un psicópata y brutal o la idea de que los hombres deberían «responsabilizarse de lo que ha hecho su sexo». (¿Hasta qué punto podemos ser responsables de lo que hicieran los monarcas sumerios, los faraones egipcios o Napoleón Bonaparte?) En cualquier caso, es innegable la incesante acumulación de detalles y hechos —lo estrambótico de las costumbres, la misoginia de las estructuras jurídicas, los disparates ginecológicos, los abusos de la infancia, la violencia tolerada, las atrocidades sexuales—, milenio tras milenio. ¿Cómo se explica? ¿Son todos los hombres unos degenerados? ¿Están condenadas todas las mujeres? ¿Hay esperanza? French no se pronuncia acerca de si los hombres son unos degenerados, pero —dada la peculiar filiación estadounidense de su activismo— insiste en la esperanza.

El proyecto de French nació para ser una serie televisiva. Habría sido digna de ver. Imagínense qué escenas: quemas de brujas, violaciones, lapidaciones, émulos de Jack el Destripador, cortesanas de medio pelo y mártires como Juana de Arco o Rebecca Nurse. La serie nunca llegó a buen puerto, pero French perseveró y continuó escribiendo e investigando con una dedicación feroz; consultó cientos de fuentes y decenas de especialistas y eruditos, y hasta sufrió una interrupción por culpa de un cáncer que casi la mata. El proyecto duró nada menos que veinte años.

Su intención era elaborar una respuesta narrativa a una pregunta que le rondaba la cabeza desde hacía tiempo: ¿por qué los hombres habían terminado acumulando todo el poder, sobre todo con respecto a las mujeres? ¿Había sido así siempre?

Y en caso contrario, ¿cómo habían conquistado e impuesto ese poder? French no había leído ningún texto donde se abordase esta cuestión de manera directa. En la mayoría de los libros de historia, las mujeres sencillamente brillan por su ausencia. O aparecen como notas a pie de página. Su silencio es como esos cuadros en los que hay un rincón oscuro donde ocurre algo que no acertamos a distinguir.

El objetivo de French era arrojar algo de luz sobre ese rincón. El primer volumen (titulado *Origins* [Orígenes]) es el más breve. Empieza especulando sobre las sociedades igualitarias de cazadores-recolectores que Jared Diamond describe en su clásico *Armas, gérmenes y acero*. Ninguna sociedad, dice French, ha sido nunca matriarcal; es decir, no ha habido comunidades donde las mujeres fueran todopoderosas y se comportaran de forma ruin con los hombres. Sí ha habido, sin embargo, sociedades matrilineales; es decir, comunidades donde el linaje y la herencia se establecen por la línea materna, no paterna. Muchos se han preguntado por qué cambió esa situación, pero el caso es que cambió y, a medida que la agricultura se impuso y el patriarcado fue asentándose, las mujeres y los hijos pasaron a verse como bienes: bienes pertenecientes al hombre, que podía comprarlos, venderlos, canjearlos, robarlos o asesinarlos.

Como nos indica la psicología, cuanto más se maltrata a las personas, mayor es la necesidad de explicar por qué las víctimas merecen su suerte. Muchos han escrito sobre la inferioridad «natural» de las mujeres, entre ellos los filósofos y jerarcas religiosos cuyas ideas cimentan la sociedad occidental. Esa forma de pensar hundía sus raíces en lo que French denomina, con admirable comedimiento, «la insistente preocupación de los hombres por la reproducción femenina». Al parecer, el orgullo masculino dependía de que los hombres no fueran mujeres. Por eso se hacía tanto más necesario obligar

a las mujeres a que fueran lo más «femeninas» posible, incluso —o sobre todo— cuando la definición masculina de «feminidad» llevaba aparejado el poder de contaminar, seducir y debilitar a los hombres.

Con la formación de los grandes reinos y las religiones complejas cada vez más estructuradas, la ropa y la decoración de interiores mejoró, pero para las mujeres las cosas empeoraron. Los sacerdotes —que al parecer habían desplazado a las sacerdotisas— promulgaban los decretos de los dioses —que al parecer habían reemplazado a las diosas—, y los reyes respondían mediante códigos legislativos y castigos. Los representantes del poder espiritual y el poder temporal tenían sus conflictos, pero la orientación principal de ambos era la misma: los hombres, bien; las mujeres, mal. Por definición. Algunos de los hechos que cuenta French la dejan a una de piedra; por ejemplo, el «sacrificio del caballo» de la antigua India, durante el cual los sacerdotes obligaban a la esposa del rajá a copular con un caballo muerto. El relato de la creación del islam resulta fascinante: al igual que el cristianismo, al principio fue una religión respetuosa con las mujeres, que la apoyaron y la difundieron. Pero eso duró poco.

El segundo volumen, *The Masculine Mystique* [La mística de la masculinidad], no es mucho más alegre. En él se examinan dos tipos de feudalismo: el europeo y el japonés. Seguidamente, el libro pasa a la dominación europea de África, Latinoamérica y Norteamérica, y de aquí a la esclavitud de los pueblos negros, con las mujeres siempre relegadas a la posición más baja. Cabría pensar que con la Ilustración mejoraron las circunstancias, al menos en teoría, pero en aquellos salones organizados por mujeres cultas e inteligentes los filósofos seguían debatiendo —mientras se ponían las botas con los aperitivos— si las mujeres tenían alma o si no eran más que una especie de animal superior. Con todo, las mujeres

empezaron a encontrar su voz durante el siglo XVIII. También se pusieron a escribir, costumbre a la que aún no han renunciado.

Luego llegó la Revolución francesa. Al principio los jacobinos aplastaron a las mujeres como casta, a pesar del decisivo papel que éstas habían desempeñado en el derrocamiento de la aristocracia. Desde la óptica de los revolucionarios varones, «la revolución sólo era posible si las mujeres quedaban totalmente excluidas del poder».

Lo de libertad, igualdad y fraternidad no incluía la sororidad. Cuando tomó el poder, Napoleón «abolió todos y cada uno de los derechos que las mujeres habían conquistado». Aun así, explica French, «las mujeres nunca volvieron a quedarse calladas». Habían contribuido a derribar el antiguo orden y ahora querían algunos derechos también para ellas.

Infernos and Paradises [Infiernos y paraísos] es el tercer volumen y el más extenso. En él asistimos al creciente movimiento a favor de la emancipación de las mujeres en los siglos XIX y XX, con sus éxitos y sus fracasos, sus conquistas y sus reveses, todo ello sobre el telón de fondo del imperialismo, el capitalismo y las guerras mundiales. La Revolución rusa resulta especialmente apasionante —las mujeres fueron esenciales para lograr la victoria—, aunque sus resultados fueran desalentadores. «La libertad sexual significó libertad para los hombres y maternidad para las mujeres», escribe French. «Los hombres querían sexo sin responsabilidades y calificaban a las mujeres que los rechazaban de "mojigatas burguesas" [...]. Tratar a las mujeres como iguales a los hombres sin hacer referencia a la reproducción [...] implica poner a las mujeres en una situación imposible donde se espera que hagan todo cuanto hacen los hombres y, además, que engendren y mantengan a la sociedad, todo a la vez y solas».

En los últimos tres capítulos es donde French se siente más cómoda, pues toca el terreno que mejor conoce y más la

entusiasma. «La historia del feminismo», «Lo político es personal, lo personal es político» y «El futuro del feminismo» conforman el «amanecer» que prometía el título general de la obra. En ellos French se ocupa del panorama actual sin excluir las ideas de las antifeministas y las conservadoras, quienes, según ella, ven el mundo de forma muy parecida a como lo ven las feministas —un lugar donde la mitad de la humanidad sojuzga a la otra mitad— aunque difieren en su grado de idealismo o esperanza. (Si las diferencias de género son «naturales», lo único que podemos hacer es utilizar nuestros encantos femeninos, quien los tenga, para manipular al varón moralmente inferior). Sea lo que sea, French cree que todas las mujeres —feministas o no— «nos movemos en la misma dirección por caminos distintos».

Compartir el optimismo de la autora dependerá de si creemos o no que el *Titanic* terrestre se está hundiendo. En principio estaría bien que todo el mundo tuviera su oportunidad y pudiera disfrutar un rato de la pista de baile. En la práctica, puede que todo sea un sálvese quien pueda por subirse a los botes salvavidas. Al margen de la opinión que nos merezcan las conclusiones de French, los temas que plantea la autora no pueden ignorarse. Al final parece que las mujeres no son una mera nota a pie de página: son el centro necesario en torno al cual gira la rueda del poder; o, visto desde otro ángulo, la amplia base de la pirámide que sostiene a la minoría de oligarcas que ocupan la cúspide. Después de French, no volveremos a leer la historia de la misma manera.

Polonia
(2005)

¿Qué consejo le daría yo a la juventud? Me cuesta responder a esta pregunta y explicaré por qué.

Justo antes de Navidad estaba en una quesería cuando un joven de, digamos, entre cuarenta y cincuenta años entró visiblemente azorado. Su mujer lo había enviado a comprar algo llamado «azúcar merengue» con instrucciones estrictas de no adquirir ningún otro tipo de azúcar. El hombre no sabía qué era eso, no lo encontraba por ningún lado y en todas las tiendas donde había estado hasta el momento tampoco tenían la menor idea.

Todo esto no me lo contó a mí, sino a la dependienta de la quesería, pero la mujer tampoco parecía saber cómo resolver el misterio del azúcar merengue.

Aquello no iba conmigo. Podría —debería— haberme limitado a cumplir mi objetivo personal, que era comprar el queso. Sin embargo, dije: «No compre azúcar glas, no es eso lo que quiere su señora. Seguramente quiere fructosa o azúcar de grano fino, ese que a veces llaman "molido" pero que en realidad no es molido, sino de un grano más fino que el azúcar blanco normal, aunque quizá le cueste encontrarlo en esta época del año. En realidad, para hacer merengue se puede usar azúcar blanco normal, siempre y cuando se bata muy despacio. Es el que yo uso siempre. Ayuda si se le añade un poquitín de crémor tártaro y quizá media cucharilla de vinagre blanco y...».

En ese momento, mi hija —que había encontrado el queso que necesitábamos— me agarró por banda y me arrastró hacia la caja, donde empezaba a formarse una cola. «Vinagre blanco, no de vino», recalqué. Al instante sentí vergüenza de mí misma. ¿A santo de qué le había soltado esa letanía de consejos no solicitados a un perfecto extraño, por muy desamparado y confuso que estuviera?

Son cosas de la edad. Hay una hormona en el cerebro que se activa cuando vemos a alguien más joven medio catatónico

porque no sabe dónde encontrar azúcar merengue o abrir la tapa de un frasco o quitar las manchas de remolacha del mantel o cómo cortar con un novio del que es mejor huir porque cualquiera con media neurona ve que el tipo es un psicópata, o cuál es el mejor candidato en las municipales, o cómo resolver cualquier otro problema sobre el cual creemos poseer un conocimiento desbordante que desaparecerá de la faz de la Tierra a menos que nos pongamos a repartirla a diestro y siniestro, sin dilación, a cualquiera que la necesite. La hormona se adueña de ti sin que lo adviertas —como la hormona que obliga a la mamá petirrojo a introducir gusanos y larvas en el pico de sus polluelos mientras éstos pían lastimeramente— y de tu boca comienzan a salir listas de sabias admoniciones que se extienden como un rollo de papel higiénico cuando cae por la escalera. Y no hay manera de detener ese proceso. Ocurre y punto.

Así ha sido desde hace siglos; no, milenios. Desde que se formó eso que hemos dado en llamar «cultura», los jóvenes han recibido enseñanzas de sus mayores, les gustase o no. ¿Dónde se encuentran las mejores raíces y bayas? ¿Cómo se hace una punta de flecha? ¿Qué peces abundan, dónde y en qué épocas? ¿Qué setas son venenosas? Las enseñanzas podían llegar de manera agradable («¡Qué flecha tan estupenda! ¡Ahora intenta hacerla así!») o desagradable («¡Idiota! ¡Así no se desuella un mastodonte! ¡Hazlo así!»). Como nuestro *hardware* sigue siendo el mismo que el de los cromañones, o eso dicen, lo único que ha cambiado son los detalles, no el mecanismo en sí. (Que levante la mano quien haya pegado en la lavadora las instrucciones sobre cómo debe hacerse la colada para uso de sus hijos adolescentes).

Muchos libros de autoayuda dan fe de que a la juventud —y no sólo a la juventud— le gusta recibir consejos sobre el tema que sea, desde cómo acabar con las espinillas hasta cómo

convencer a una pareja reacia al compromiso para que acceda a casarse, pasando por cómo tratar los cólicos infantiles, cómo hacer el gofre perfecto, cómo negociar un aumento salarial, cómo comprar una casa para después de la jubilación o cómo planificar un funeral exitoso. Los libros de cocina son una de las formas más tempranas de la autoayuda. El grueso volumen de la señora Beeton, *The Book of Household Management* [El libro de la administración doméstica], del siglo XIX, amplió el género al incluir no sólo recetas, sino también consejos de todo tipo, desde cómo distinguir un desmayo real de uno fingido a cómo elegir el color adecuado para rubias y morenas o qué tema de conversación es más recomendable durante una visita vespertina (evítense las polémicas religiosas, el tiempo siempre es una opción aceptable). Martha Stewart, Ann Landers y Miss Manners son las biznietas de la señora Beeton, lo mismo que la señora Rombauer Becker, autora del famoso libro *Joy of Cooking* [El gozo de la cocina], y todas las decoradoras y expertas en artes domésticas o sexología que salen en televisión. Si vemos sus programas o leemos sus libros uno tras otro y de corrido, sentimos la necesidad de taparnos las orejas con algodón para defendernos de lo que a buen seguro nos parecería una retahíla infinita de sermones, quejas y reproches si no fuéramos nosotras mismas quienes hubiéramos invitado a esa gente a entrar en nuestra casa.

Los libros y programas de autoayuda nos permiten dosificar los consejos de acuerdo con nuestros gustos, pero la familia, los amigos y los conocidos no son tan fáciles de abrir, cerrar y guardar en el estante. A lo largo de los siglos las novelas y el teatro nos han enseñado que hay un curioso personaje tipo: el hombre o mujer —existen ambas versiones— de edad avanzada que, además de ser un locuaz metomentodo, abruma a los jóvenes diciéndoles cómo deben vivir y los censura con acritud cuando no siguen sus consejos. La señora Rachel Lynde de *Ana,*

la de Tejas Verdes sería un buen ejemplo. A veces tienen buen corazón —como la señora Lynde—, pero en otras ocasiones son personas dominantes y obsesivas, como la Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart. En cualquier caso, la gente entrometida e indiscreta rara vez despierta simpatías. ¿Por qué? Porque nos gusta que las personas —por buenas que sean sus intenciones— se ocupen de sus cosas, no de las nuestras. Hasta el consejo más útil puede sonar a intromisión cuando somos nosotros quienes lo recibimos.

Mi madre era de la escuela de no interferir en nada, salvo en asuntos de vida o muerte. Si mis hermanos y yo hacíamos algo realmente peligroso y ella se daba cuenta, intervenía; de lo contrario, nos dejaba aprender por la experiencia. Menos trabajo para ella, ahora que lo pienso, aunque contenerse tampoco es tarea fácil. Un día me dijo que cuando me dio por hacer mi primera tarta rellena tuvo que salir de la cocina porque aquello era insufrible para ella. Con el tiempo he aprendido a apreciar esos silencios de mi madre, si bien es cierto que también sabía dar sabios consejos cuando alguien se lo pedía. Lo que hace más inverosímil aún que me diera por meterme en los asuntos de un extraño en aquella quesería. A lo mejor es que he salido a mi padre, que era de los que disfrutan explicándole las cosas a la gente, aunque, eso sí, siempre diciendo «como sin duda sabrás...» para atenuar su impertinencia.

Fui al instituto durante una época en que los estudiantes debían aprender textos de memoria. Y eso contaba para examen: no sólo había que recitar las estrofas obligatorias en voz alta, sino que había que regurgitarlas sobre la página y te restaban puntos si cometías faltas de ortografía. Un fragmento que siempre salía era el monólogo de Polonio, el viejo

chambelán de Hamlet, a su hijo Laertes cuando éste parte hacia Francia. He aquí el discurso por si alguien lo ha olvidado, como descubrí que me había pasado a mí cuando intenté recordarlo:

> ¿Aún aquí, Laertes?
> A bordo, a bordo, ¿no te da vergüenza?
> El viento da en la espalda de tu vela,
> y te están esperando; vamos, toma mi bendición;
> y estos pocos preceptos cuida que en tu memoria
> queden grabados. No te muestres lenguaraz
> para tus pensamientos, ni pongas en acto
> un pensamiento desproporcionado.
> Sé natural; pero vulgar, de ningún modo.
> Los amigos que tengas,
> y puesta a prueba su adopción,
> aférralos a tu alma con anillas de acero;
> pero no hagas callosa la palma de tu mano
> agasajando a cada camarada imberbe
> y no salido aún del cascarón;
> cuídate de meterte en una riña,
> pero una vez metido, llévala de tal modo
> que sea tu oponente quien se cuide de ti.
> Presta a todos tu oído, pero a pocos tu voz;
> recibe las censuras de cualquiera,
> pero resérvate tu juicio;
> tu ropa tan costosa como alcance tu bolsa,
> mas no manifestada estrafalariamente:
> rica sí, no ostentosa,
> pues muchas veces por el atavío
> se ve lo que es un hombre,
> y en Francia los de más alcurnia y rango
> del modo más selecto y generoso
> sobresalen en esto. Nunca pidas prestado
> ni prestes tú, que un préstamo casi siempre te lleva
> a perder el dinero y el amigo.
> Y el pedir mella el filo de tu buen gobierno.
> Y sobre todo esto: sé sincero

contigo mismo, y de ello ha de seguirse,
como la noche sigue al día, que no podrás entonces
ser falso con ninguno. Adiós. Mi bendición
haga que arraigue todo eso en ti.

El método es algo agresivo —Polonio riñe a Laertes porque todavía no se ha subido al barco, pero al mismo tiempo lo retiene con una larga lista de deberes e interdicciones—, pero son buenos consejos. Ninguna persona racional estaría en desacuerdo con ninguno. Y, sin embargo, en todas las representaciones que he visto de *Hamlet* interpretan a Polonio como un viejo pedante, no por cómico menos tedioso, a quien Laertes escucha con mal disimulada impaciencia a pesar de que él mismo se ha despachado a gusto dándole consejos a Ofelia, su hermana menor. Visto de forma objetiva, Polonio no puede ser el insoportable cretino al que nos tienen acostumbrados: es el chambelán de Claudio, que será un villano pero no es idiota. Y Claudio no habría tenido a Polonio a su lado si éste hubiera sido un tonto del bote. Entonces ¿por qué siempre se interpreta así esa escena?

Un motivo podría ser que, si se interpretara en serio, resultaría aburrida, porque recibir consejos no solicitados siempre es aburrido, sobre todo cuando la persona que te los da es mayor y tú eres joven. Es como esa viñeta donde se lee «lo que dice la gente, lo que oyen los gatos», y sobre la cabeza del gato aparece un bocadillo vacío. Puede que el consejo que le dan al gato sea de lo más sensato —«no molestes a ese gatote que vive al final de la calle»—, pero el gato no está por la labor. Hará lo que le venga en gana, porque eso es lo que hacen los gatos. Y eso es también lo que hacen los jóvenes salvo cuando quieren que les expliquemos algo muy específico.

Y así es como esquivo la pregunta. ¿Qué consejo le daría yo a la juventud? Ninguno a menos que me lo pidan. O eso es lo que

sucedería en un mundo ideal. En el mundo donde vivo me salto esta virtuosa regla a diario, y la prueba es que a la menor excusa me pongo a parlotear sobre todo tipo de temas por culpa de la hormona de la mamá petirrojo a la que me he referido antes. De modo que... Como sin duda sabrán, los retretes más ecológicos son los de la marca Caroma. Es posible decir lo que opinamos y no dar nuestro brazo a torcer sin ser maleducados. Los toldos reducen en un 70 % el calor que entra por las ventanas. Quien quiera ser novelista, que haga ejercicios de espalda todos los días: le hará falta. No lo llames, que te llame él a ti. Piensa globalmente, actúa localmente. Cuando tienes un hijo, pierdes el seso y algo de pelo, pero luego vuelven a crecer. Más vale prevenir que curar. Hay un nuevo tipo de crampón que se ajusta a las botas, lo cual resulta muy cómodo cuando se hielan las aceras. No metas tenedores en los enchufes. Si no limpias bien el filtro de las pelusas en la secadora, ésta puede incendiarse. Si durante una tormenta eléctrica se te eriza el vello de los brazos, salta. No te subas a la canoa mientras la sacan a la arena. No dejes que nadie te sirva una copa en un bar. A veces no hay más salida que ir de frente. En los bosques del norte cuelga la comida de un árbol a cierta distancia de donde duermas y no te eches perfume. Y sobre todo esto: sé sincero contigo mismo. Las pinzas de depilar también sirven para sacar los pelos que se acumulan en los desagües. En todas las casas debería haber una linterna de dinamo. Y no olvides un toque de vinagre para el merengue. Vinagre blanco, no tinto.

Y ahora el mejor consejo de todos: *A veces los jóvenes no quieren que los mayores les den consejos*. No quieren que hagamos de Polonia, por así decirlo. Pueden vivir tranquilamente sin peroratas o listas de instrucciones. Aunque agradecen la parte del final, que viene a ser una suerte de conjuro: «Adiós. Mi bendición haga que arraigue todo eso en

ti».

Quieren que vayamos a despedirlos antes de emprender su travesía, que —a fin de cuentas— es un viaje que deben hacer solos. Puede que sea peligroso, puede que nosotros sepamos lidiar mejor con el peligro, pero no podemos hacerlo por ellos. Debemos quedarnos atrás, agitar la mano con entusiasmo, con ansia, con algo de pesar: «¡Adiós, adiós!»

Lo que sí quieren son nuestros buenos deseos. Quieren la bendición.

Hija de Alguien
(2005)

Pocos recuerdan que aprender a
leer y a escribir es una de las
grandes victorias en la vida.
BRYHER
The Heart to Artemis

Akluniq ajuqsarniqangilaq: los
tiempos de escasez son propicios
para las ideas innovadoras.
Proverbio inuit,
de Nunavut, Canadá

La vida nunca ha sido fácil para las gentes del Gran Norte. Durante siglos han vivido en una de las regiones más inhóspitas de la Tierra: sin árboles, sin agricultura, largos meses de oscuridad y frío extremo. Usaban herramientas de piedra y hueso, vestían ropa hecha con pieles, se alimentaban básicamente de pescado y carne de foca, caribú, oso polar,

morsa y ballena: tenían, en definitiva, una cultura adaptada al medio. En esa cultura hombres y mujeres eran interdependientes. Los cazadores proporcionaban la mayor parte de la carne, pero la ropa la hacían las mujeres, y esos cazadores podían morir si la ropa no estaba muy bien hecha: *kamik* mal impermeabilizada implicaba que se te podía helar el pie. Cada cual poseía un conjunto de habilidades necesarias para la supervivencia del grupo y todos merecían respeto.

Entonces llegaron los europeos, que empezaron a reunir a los pueblos nómadas en asentamientos y los expusieron a muchos de los aspectos más negativos de la «cultura blanca», entre otros, los excesos con el alcohol y la violencia hacia las mujeres; se produjo una ruptura con las costumbres tradicionales y hubo un fuerte aumento de los suicidios. Para integrarlos en el siglo XX, se obligó a los niños a ingresar en internados, a raíz de lo cual dos generaciones sufrieron un choque cultural extremo. Uno de los efectos más devastadores fue la escisión de las familias. En el pasado los hijos aprendían a cazar de sus padres y tíos, y las hijas aprendían a coser de sus madres y tías, pero ahora los jóvenes eran huérfanos culturales. Todavía quedan algunos ancianos, tesoros vivos que recuerdan las viejas costumbres.

Hija de Alguien es un campamento de dos semanas que se organiza en Nunavut, en el Ártico canadiense, con el objeto de reconectar a las distintas generaciones. Lo dirige Bernadette Dean, la coordinadora de desarrollo social de su distrito. El nombre inuit de Bernadette, Miqqusaaq (que viene de *mica*), la describe a la perfección: fulgurante y cristalina como el mineral, aunque dura por dentro. Al igual que muchos de quienes afrontan problemas sociales similares, Bernadette sabe que para mejorar la salud general de una comunidad y sus familias hay que fomentar el bienestar y la confianza de las mujeres.

Hija de Alguien es para mujeres de entre veinte y cincuenta años que nunca han tenido ocasión de aprender la costura tradicional inuit. En su mayoría han padecido tragedias, violencia o la separación de sus familias. Bernadette me explicó la razón por la que el campamento se llama así: «No todas las mujeres son esposas, madres o abuelas, pero todas las mujeres son hijas de alguien». Esto infunde en las participantes una inmediata sensación de pertenencia.

Las «hijas» conviven con un grupo de ancianas y maestras. Se alojan en tiendas y confeccionan ropa a la manera tradicional. Primero descarnan, estiran y ablandan la piel; luego la cortan con un cuchillo curvo de mujer o *ulu* y la cosen con tendones, material ideal para los hilos, ya que se expande en el agua e impide que ésta penetre en las prendas. Cuesta describir la satisfacción que proporciona aprender estas destrezas.

El campamento también hace hincapié en las habilidades relacionadas con la escritura. A fin de cuentas, el siglo XXI también ha llegado a Nunavut, los ordenadores y los trabajos de oficina son algo habitual y si uno quiere aprender a manejarlos y ganar dinero con ello es necesario leer y escribir bien. Por eso invitaron a dos escritoras: la autora de libros infantiles Sheree Fitch, que ya había participado en el programa los dos veranos anteriores, y yo. Ambas nos sentimos muy afortunadas.

Pero ¿cómo enseñar a escribir a unas mujeres cuya experiencia de ese aprendizaje en la escuela quizá haya sido más bien negativa? Sheree me explicó que a veces era muy difícil conseguir que cogieran el bolígrafo: acaso por timidez o por miedo a escribir o porque no le veían la utilidad.

Este año el campamento iba a tener lugar en la costa de la isla de Southampton, que se encuentra en la parte septentrional de la bahía de Hudson y es tan grande como toda Suiza. En la isla hay un solo asentamiento, Coral Harbour, con menos de

mil habitantes. En ella viven también doscientos mil caribús y una animada población de osos polares. Recorrimos el trayecto entre Coral Harbour y el campamento en una embarcación de nueve metros de eslora, un viaje de cien kilómetros que duró más de cinco horas debido al fuerte oleaje.

Instalamos las tiendas en un paraje espectacular: de una belleza austera, con el mar a un lado y, a nuestra espalda, una serie de lomas que en tiempos lejanos formaban la costa. En la parte más alta había algunos asentamientos de la cultura de Dorset con una antigüedad de varios siglos: rocas enterradas en el suelo describiendo un círculo, con una entrada en forma de túnel y varias tumbas y trampas para zorros en los alrededores. El suelo del campamento era de roca caliza, por lo que las tiendas no podían sujetarse con estacas; en lugar de ello, las cuerdas se habían amarrado a unos peñascos, buena idea a la vista de los vientos de más de ciento veinte kilómetros por hora que empezaron a soplar poco después.

Con nosotras iban tres cazadores experimentados que nos ayudaron a montar las tiendas y se encargaron de la comida y de defender el campamento. Enseguida cazaron un caribú, que desollaron y despiezaron; la carne se usó para un guiso y la piel para hacer guantes y *kamiks*; nada se desaprovechó. Mas no éramos los únicos seres hambrientos: hacia el ocaso apareció un oso polar macho de saludable aspecto que venía a buscar su cena. Los cazadores lograron asustarlo con los *quads* y luego montaron guardia por turnos toda la noche; afortunadamente, porque el oso regresó cuatro veces. «A la próxima, será él la cena», dijo uno de los cazadores. El oso debió de oírlo. «Las ancianas advierten que conviene estar alerta a todas horas», nos dijeron.

Al día siguiente las mujeres se reunieron con las ancianas y las maestras en una tienda comunitaria redonda, donde les entregaron las pieles con las que iban a trabajar. «¿Qué queréis

hacer?», les preguntaron las ancianas, en inuktitut. Luego: «¿Para quién será?» (Los tamaños varían en función de la edad y las formas en función del sexo). Esta pregunta —«¿para quién será?»— nos dio una idea a Sheree y a mí. Durante la primera sesión de nuestro taller de escritura explicamos que escribir, como coser, consiste en usar algo para transformarlo en otra cosa; y que, también como en la costura, siempre se escribe para alguien, aunque ese alguien sea uno mismo en alguna forma futura. Es una manera de poner tu voz sobre el papel para enviársela a un destinatario a quien quizá conoces o a quien quizá no llegues a ver nunca, pero que de todos modos puede oírte.

Les conté que iba a escribir un artículo sobre mi estancia allí. Hija de Alguien, dije, formaba parte de un movimiento mucho mayor, un movimiento comprometido con mejorar la vida de las mujeres en todo el mundo. Algunas de esas mujeres —a diferencia de ellas— quizá ni siquiera sabían escribir su nombre todavía. De modo que la primera tarea consistiría en escribir un mensaje para ellas. Yo sería la cartera, la encargada de entregar el mensaje.

Cada mujer escribió su mensaje. El tono de todos fue positivo y esperanzador. He aquí una muestra:

Quienquiera que seas: soy una mujer. Estoy orgullosa de ser quien soy. Tú también puedes estar orgullosa de ser quien eres y de ser tú misma.

Nunca pienses que no somos nada. Las mujeres somos los seres más hermosos, por dentro y por fuera, porque siempre ayudamos a nuestras familias y a las otras personas. Piensa siempre que puedes conseguirlo todo.

Este mensaje viene del norte y es para las mujeres de todo el mundo. Cuidaos mucho, porque sois lo más necesario en la familia, vosotras sois el hogar, por eso debéis cuidaros. Todas las mujeres somos iguales, estamos

unidas.

Recordad que todas las personas son creadas iguales, y eso significa que si ellos no toleran que los insulten, vosotras tampoco debéis. Pero, por favor, recordad que debemos ayudar y amar a nuestro prójimo.

Quisiera enseñar cuando haya aprendido más.

Un mensaje para las mujeres del mundo: recordad que os quieren mucho y que no estáis solas.

Por favor, permitid que vuestra vida sea buena y no olvidéis que sois fuertes y debéis ayudar a la gente.

Para todas las mujeres del mundo desde un lugar del norte: da igual vuestro aspecto, sois muy especiales. No lo olvidéis jamás.

Y por último:

El aprendizaje comienza cuando quien aprende se siente cómodo y seguro; cread una atmósfera de comodidad y seguridad. ¡Y no os rindáis!

El hecho mismo de escribir esos mensajes de ánimo sirvió para animar a las mujeres que los escribían. La tienda redonda se convirtió en un espacio cómodo, sano y seguro para las mujeres que lo ocupaban, y sus textos se convirtieron también —para la mayoría, diría yo— en espacios cómodos, sanos y seguros. En la tienda, como en los textos, las mujeres reían, bromeaban y contaban historias, pero también se quejaban y plañían: en su cultura —por lo visto—, uno debe expresar su dolor en voz alta y acompañado. Dicen que eso ayuda a sanar.

Las mujeres, con la ayuda de las ancianas y las maestras, terminaron la labor de costura que habían empezado. También siguieron escribiendo y ampliando su manejo de la palabra

escrita mediante diarios, cartas y pequeños poemas. Reforzando su identidad y obteniendo esos logros aumentó la confianza, y el último día, a sugerencia de una de ellas, las «hijas» escribieron un poema colectivo al que cada una contribuyó con un verso.

Citaré el último verso de ese poema para mostrar que, a lo largo de este programa tan estimulante, la costura, la escritura y la fuerza vital formaban un todo:

> Ahora que he terminado de coser la parte dura de la *kamik* me siento libre como un águila y vuelo allá adonde voy.

Cinco visitas al tesoro de las palabras
(2005)

El título de esta charla es un homenaje a Robert Bringhurst y su formidable libro de traducciones del poeta haida Skaay —*Nine Visits to the Mythworld* [Nueve visitas al mundo de los mitos]—, así como un homenaje a los poetas anglosajones que se hallan en los orígenes de nuestra tradición literaria. Ellos utilizaban la expresión «tesoro de las palabras» para referirse a su fuente de inspiración, que se solapaba con el lenguaje en sí. Los tesoros se guardan en lugares secretos y vigilados, y las palabras se veían como tesoros llenos de misterio: por eso había que valorarlas. Y por eso yo las valoro.

Dicho de manera más sencilla, voy a hablar de la escritura como acto —de la mía, la única sobre la que puedo hablar— y de cómo me he enfrentado a ella a lo largo de los años. Éste es un territorio que suelo rehuir si me invitan a una charla. Cuando la gente me pregunta «¿cómo escribes?», yo me limito

a contestar «con un lápiz» o algo no menos lacónico. Cuando me preguntan «¿por qué escribes?», respondo «¿por qué brilla el sol?», o, si ese día estoy un poco cascarrabias, «nadie le pregunta al dentista por qué hurga en las bocas ajenas».

Permítanme que explique por qué me muestro tan evasiva.

O no, no me lo permitan. En lugar de ello les contaré una historia real. Como dicen en las escuelas de escritura creativa: «No expliques, muestra».

Aquí va la historia: tengo un amigo que es mago. Se inició en la magia durante la adolescencia, empezó a actuar en teatros, de ahí pasó a la radio y después a la televisión, donde hizo mucho dinero. En el fondo de su corazón sigue sintiéndose mago y además ha inventado multitud de juegos y ha hecho grandes contribuciones a la literatura mágica. Todos los años se celebra en Toronto un congreso de magia que gira en torno a su figura. Acuden magos de todas partes y, cuando la parte pública del congreso termina, hay una fiesta para los magos. A veces también invitan a gente de fuera del gremio. Es una gran ocasión para oír a los magos hablar de sus asuntos.

Entre los magos ocurre lo mismo que entre los avistadores de aves, los poetas, los músicos de jazz, los escritores o los miembros de cualquier colectivo relacionado con un arte, un oficio o una destreza; es decir, que la jerarquía social común —basada en la riqueza, el linaje, el cargo, etcétera— se disuelve y los individuos valoran a sus pares de acuerdo con sus méritos.

¿De qué hablan los magos? Pues del oficio. A veces se reúnen por parejas e intercambian secretos de tú a tú. Los secretos de los que hablan son los del oficio: hablan de trucos.

Todos hemos visto en televisión esos programas donde salen magos explicando cómo funciona un juego. Desde mi punto de vista, esos programas son inmorales, porque la gente va a los espectáculos de magia a que la deslumbren, a que la engañen, a que la asombren, del mismo modo que cuando leemos novelas

es para adentrarnos en otros mundos y convencernos de que todo lo que se cuenta en ellas es real, al menos dentro de ese espacio delimitado por las cubiertas del libro. La gente no quiere saber «cómo lo hacen» los magos porque eso echa a perder la ilusión. A veces aparece entre el público un niño sabihondo que exclama: «¡Ya sé cómo lo ha hecho!» Y puede que sí, que si lo pensamos bien lo sepamos (aunque en mi caso no es algo que ocurra a menudo), pero justamente ahí está la cuestión: aunque lo sepamos, o creamos saberlo, no somos capaces de hacerlo.

Una cosa es saber el qué y otra saber el cómo, y el cómo requiere años de práctica, de fracasos, de huevos que se te caen al salir de la chistera, de arrugar el capítulo uno por enésima vez y arrojarlo a la basura. Robert Louis Stevenson quemó tres novelas enteras antes de que, como por ensalmo, le saliera *La isla del tesoro*. Esas novelas incineradas fueron tres huevos que se le cayeron al suelo, pero no cayeron en vano porque, gracias a eso, Stevenson aprendió a conseguir que el cuarto surgiera como de la nada.

A veces, claro, eso no llega a ocurrir nunca. No es una consecuencia inevitable. Puedes pasarte años trabajando, pero, en fin —volviendo a la metáfora del mago—, o tienes las manos adecuadas o no las tienes y nunca pasarás de ser un ilusionista competente. A veces los huevos se estrellan uno tras otro.

También puede ser que tengas buenas manos —el talento—, pero no la motivación. En tal caso, tarde o temprano acabarás dejándolo porque no estarás dispuesto a trabajar, a trabajar por el oficio. Una vez, en una pequeña pensión irlandesa, me sirvieron un desayuno magnífico. Cuando lo felicité, el hombre que llevaba el establecimiento dijo que había trabajado como chef en un restaurante que ya no era lo que había sido. Por casualidad habíamos cenado allí la noche anterior. Le dije que

la comida me había parecido buena. «Sí, claro», respondió el hombre. «Cualquiera puede preparar una buena cena... un día».

Todos hemos leído primeras novelas que relucen como el rocío, segundas novelas que nacen mustias y hasta terceras novelas que sacan a sus autores de la tumba. Pero luego vienen la cuarta, la quinta, la sexta... y ésas son las que separan al velocista del maratoniano. Sin embargo, el arte es cruel y una sexta novela maravillosa no es necesariamente más admirable que una primera novela maravillosa. Puede ser indicativa del carácter y la perseverancia del autor —de su aptitud para mirarse al espejo y preguntarse «¿por qué hago esto?» y luego seguir escribiendo de todos modos—, pero no es indicativa de nada más. Como en la magia, una actuación inolvidable es una actuación inolvidable, vaya o no seguida de otra.

Dylan Thomas tiene un poema que empieza así: «En mi oficio u hosco arte». Menciona ambas cosas, el arte y el oficio: el arte, que requiere talento, motivo por el cual yo nunca seré ni podría haber sido jamás cantante de ópera; y el oficio, que requiere afinar y pulir el talento por medio de la concentración y la disciplina, motivo por el cual algunas personas que poseen una voz maravillosa tampoco serán nunca cantantes de ópera.

Lo que sigue es un fragmento la novela *El quinto en discordia*, de Robertson Davies. El personaje es un chico que ama la magia —o sea, el ilusionismo— y ansía poder dedicarse a ella. El problema es que es muy torpe, mientras que Paul, un muchacho más joven que lo observa cuando practica, no lo es.

> Ya no recuerdo cuántas semanas dediqué a aprender el truco de prestidigitación llamado la araña. [...] ¡Pero intente usted hacerlo! Inténtelo con las manos delgadas y huesudas de un escocés, endurecidas a base de cortar césped y retirar nieve, y compruebe el

grado de habilidad que puede desarrollar. Por supuesto, Paul quiso saber lo que estaba haciendo. Y siendo yo como era un profesor nato, se lo dije.

—¿Así? —preguntó mientras cogía la moneda y realizaba el truco con absoluta perfección.

Me quedé tan asombrado como humillado. Pero, al recordarlo ahora, creo que me comporté bastante bien.

—Sí, así —respondí.

[...] Podía hacer cualquier cosa con las manos.

[...] Envidiarlo habría carecido de sentido. Tenía mejores manos que yo y aunque en ocasiones consideré la posibilidad de asesinarlo para librar al mundo de un precoz fastidio, yo no podía pasarlo por alto.

Ocurre más o menos lo mismo en todas las artes: hay que tener buena mano. Pero también algo más. Así lo cuenta Alice Munro en un cuento titulado «La isla de Cortés»:

Y es que yo tenía que ser escritora además de lectora. Compré un cuadernillo escolar e intenté escribir; y sí que escribí: páginas que comenzaban con autoridad y que luego se marchitaban, de modo que acababa arrancándolas y las retorcía en severo castigo y las tiraba al cubo de la basura. Lo hice una y otra vez hasta que sólo me quedó la cubierta del cuadernillo. Luego compré otro y comencé el proceso una vez más. Siempre el mismo ciclo: emoción y desesperanza, emoción y desesperanza. Era como tener un embarazo secreto y un aborto no provocado cada semana.

Aunque tampoco secreto del todo. Chess sabía que yo leía mucho y que intentaba escribir. Él no se oponía. Pensaba que era razonable, que yo posiblemente podría aprender. Se requería mucha práctica, pero podía adquirirse un cierto dominio, como en el *bridge* o en el tenis. No le agradecí esa generosa confianza. Simplemente se añadió a la farsa de mis desastres.

Tanto la narradora como Chess, su marido, tienen razón: se puede practicar y se puede aprender, pero sólo hasta cierto punto. A partir de ahí cuenta el talento, que es un don, un

atributo. Lo tienes o no lo tienes en la cantidad que sea; no puede predecirse ni exigirse; no es razonable ni predecible; puede estar contigo en un momento dado de la vida y luego desvanecerse. Practicar un oficio puede despertar un talento dormido y a la inversa: el exceso de práctica también puede matarlo. Es un factor imponderable, y en buena medida depende del azar y la suerte.

En buena medida depende también de los maestros, pues todos los escritores tienen maestros. A veces son personas vivas —escritores o no— y a veces —lo más frecuente— son escritores ya fallecidos o a quienes el joven aspirante sólo conoce a través de los libros. A menudo, cuando vuelven la vista atrás, los escritores recuerdan exactamente qué libro estaban leyendo cuando sintieron por primera vez la llamada de su talento, ese momento preciso. Muy a menudo ocurre en la juventud. Aunque no siempre, porque cada vida es diferente, cada libro es diferente y cada futuro es impredecible.

Por lo tanto, ¿qué puedo decir yo que les sirva de algo, si lo que quieren es escribir o si escriben ya? Lean mucho; escriban mucho. Escuchen, trabajen y esperen.

Aparte de eso, no les puedo decir qué deben hacer. Sólo puedo hablar un poco de lo que he hecho yo. De modo que les voy a describir cinco de mis visitas al tesoro de las palabras. No hablaré mucho de los huevos que se me han caído, pero créanme: a veces ha habido huevos de pared a pared.

• • •

La primera novela que publiqué no fue la primera que escribí. Ésa no ha visto nunca la luz del día y así está bien. Era un libro bastante oscuro, por no decir lúgubre, y terminaba con la heroína preguntándose si debía empujar o no al protagonista masculino desde lo alto de un tejado. La escribí cuando tenía

veintitrés años, vivía en una pensión —donde el cuarto costaba unos setenta dólares al mes— y me cocinaba la cena en un hornillo eléctrico. Había unos platos preparados envasados en plástico y me limitaba a hervirlos. El resto de la comida la guardaba en los cajones de un secreter. El baño era compartido y allí se fregaban los platos, por eso de vez en cuando te encontrabas un guisante helado o un fideo en la bañera. Tenía un empleo con el que me pagaba la pensión. En la oficina contaba con una máquina de escribir, y como podía hacer mi trabajo en la mitad del tiempo requerido, cuando terminaba sacaba mi novela y me ponía a teclear. Eso, además, me daba un aspecto de lo más diligente.

Cuando acabé la novela se la envié a unas cuantas editoriales, las que había en Canadá por aquel entonces. Algunas expresaron interés. Un editor me invitó a tomar una copa en la terraza del hotel Vancouver. Me sugirió que quizá podía cambiar el final para que fuera un poco más alegre. Le dije que no, que no podía hacer eso. Entonces se inclinó sobre la mesa y me tocó la mano. «¿Y no hay nada que se pueda hacer?», me preguntó, como si estuviera enferma de un mal crónico.

Ésa fue la visita número uno. Vamos a la número dos.

Durante la época en que escribí mi primera (y fallida) novela trabajaba en una agencia de investigación de mercados más bien extravagante y toda esa materia prima —como en la costura, material es todo aquello que una usa para la labor que lleva entre manos—, todo ese material mercadotécnico, fue a parar a mi siguiente novela. Para entonces había cambiado de empleo: daba clases en una universidad de Columbia Británica donde ocupaba en ella la categoría más baja del escalafón. Enseñaba una materia introductoria —de Chaucer a T. S. Eliot, en dosis reducidas— y una asignatura de lengua para estudiantes de ingeniería que empezaba a las ocho y media de

la mañana y se impartía en un barracón Quonset de cuando la Segunda Guerra Mundial. El *baby boom* —estamos hablando de los años 1964-1965— llegaba a las universidades y faltaba espacio. A aquellos ingenieros en ciernes les pedía que escribieran redacciones basadas en las parábolas de Kafka, cosa que para mí tenía sentido porque estaba segura de que les sería de utilidad en su futura carrera.

Entretanto seguía con mi vida secreta, la vida de escritora. Cual vampira, tenía que vivirla por las noches. Ahora ya disponía de un fregadero propio donde poner los cacharros y, como mucha gente joven, iba usando platos hasta que estaban todos sucios y los de debajo de la pila empezaban a criar moho. (Vancouver es una ciudad muy húmeda). Entonces los lavaba todos a la vez, en un arrebato de energía y desesperación. Los macarrones con queso y salchicha no tienen secretos para mí. A menudo comía en algún local de la cadena Smitty's, sobre todo las mañanas en que no tenía clase con los ingenieros del barracón. A veces me daba un insensato arranque de hedonismo y me iba a esquiar.

Comencé mi segunda novela en la primavera de 1965. Escribí todos los capítulos a mano, en cuadernillos de examen sin usar. Estos cuadernillos tenían la extensión ideal, más o menos de un capítulo. Me sentaba a escribir en una mesita plegable al lado de una ventana con vistas al puerto y las montañas. Cuando escribes, no siempre es recomendable tener unas vistas maravillosas porque puedes distraerte. Si me atascaba o ni siquiera podía empezar, a veces me iba al cine. Por suerte no tenía televisor; de hecho, apenas tenía muebles. Ni falta que me hacían por entonces —los muebles eran objetos que tenían los padres— y, en cualquier caso, tampoco podía permitírmelos.

Escribía en las hojas de la derecha, y en las de la izquierda, cuando quería visualizar mejor lo que llevaba puesto un

personaje, hacía dibujitos. O tomaba notas. Luego pasaba a máquina las páginas manuscritas, tarea complicada porque era una mecanógrafa desastrosa. (Hasta que se popularizó el ordenador personal, le encargaba a una profesional que pasara a limpio mis novelas. El último libro que escribí a la vieja usanza fue *El cuento de la criada* en 1985).

Pese a lo imperfecto de mis métodos, acabé pergeñando esa novela en apenas seis meses. Una observación: es más fácil aguantar sin dormir cuando eres joven. Luego envié la versión mecanografiada a una de las editoriales que habían mostrado interés por mi anterior novela. (En aquellos tiempos no teníamos agentes en Canadá; ahora habría que pasar por un agente, sin duda, porque hay muchos individuos que escriben y las editoriales utilizan a los agentes como filtro). Para mi sorpresa, la editorial aceptó el libro. Después de eso no volví a saber nada durante varios meses.

Para entonces me encontraba otra vez en Harvard preparando el examen oral del doctorado. (Sabía que tenía que sufragarme de algún modo la vida de escritora y en aquella época escaseaba el profesorado universitario. Me pareció que era mejor eso que servir mesas, cosa que ya había intentado, o que las otras y escasas actividades que también habría podido hacer. Por cierto, la Bell Telephone Company y dos de las editoriales donde acabé publicando se habían negado a contratarme. Y con razón: no estaba hecha para los puestos que ofrecían).

Cuando superé los orales me lancé en busca de mi novela desaparecida. Resultó que la editorial la había traspapelado, pero la acabaron encontrando y la revisé tras irme a vivir a otra ciudad (Montreal en 1967-1968), donde enseñé literatura victoriana y estadounidense del Romanticismo, tanto por las mañanas como por las tardes. La novela se publicó en el otoño de 1969, justo a tiempo para que algunos —aunque no todos—

la saludaran como producto del recién surgido movimiento de las mujeres. Algo que no era, por supuesto. Su composición era cuatro años anterior al advenimiento en masa del movimiento. Lo que ocurre es que encajaba, porque acaba con... Bueno, los finales no se cuentan.

Para entonces había vuelto a mudarme, esta vez a un sitio donde nadie había oído hablar del movimiento feminista: Edmonton, Alberta. Ahí fue donde firmé libros por primera vez, en la sección de calcetines y ropa interior masculina de un Hudson's Bay Company. Me pusieron en una mesita al lado de una escalera mecánica, con mi pila de libros y un cartel con el título: *La mujer comestible*. El título echó para atrás a muchos de los hombres —quiero pensar que rancheros y empresarios del petróleo— que habían aprovechado el mediodía para ir a comprar calzoncillos. Huyeron de estampida. Vendí dos ejemplares.

No era así como me había imaginado la vida de escritora. Proust nunca tuvo que promocionar sus libros en una tienda de lencería, pensaba yo. Me pregunté si quizá me había equivocado de oficio. A lo mejor no era demasiado tarde para dedicarme a los seguros, a vender casas o a cualquier cosa que no fuera escribir. Pero entonces recordé lo que contestaba Samuel Beckett cuando le preguntaban por qué se había hecho escritor: «Porque no sirvo para otra cosa».

La tercera experiencia novelística que voy a describir es un poco más compleja. Estamos en el año 1994 y ya soy una persona adulta, por lo menos lo parezco. En primavera, durante una gira promocional por Europa (concretamente en Zúrich, la ciudad de Jung, en un hotel con vistas al lago —el agua siempre favorece las alucinaciones controladas, lo tengo comprobado—), me puse a escribir el primer capítulo de un libro. No había previsto comenzar ningún libro en ese momento, pero ese tipo de decisiones nunca dependen de la

voluntad de quien escribe. Otra observación: si siempre esperas al momento perfecto para empezar, puede que no empieces nunca.

Como tantas veces, justo antes de eso había intentado escribir un libro muy diferente, pero de pronto me encontré metida en lo que acabaría siendo mi novela de 1996, *Alias Grace*. Para entonces había ideado el siguiente método de trabajo: escribía a mano diez o quince páginas; después dedicaba media jornada a mecanografiarlas, al tiempo que, a mano, continuaba perfilando lo que podríamos llamar las «líneas maestras del libro». Como una especie de bombardeo de apoyo. Eso me permitía tener a la vista lo que acababa de escribir y, a la vez, seguir ganando terreno.

Cuando llevaba un centenar de páginas —en otoño pasé una temporada en Francia con la familia—, advertí que había empezado con mal pie. Ocurrió en el tren a París, donde iba a promocionar un libro anterior. En aquella época lo consignaba todo en un diario y esto es lo que escribí:

> He tenido una especie de tormenta eléctrica en el cerebro: en el tren me ha dado por pensar que la novela no funciona, pero después de un par de días de [aquí aparece un dibujo de nubes y rayos] creo que tengo la solución; implica cargarse algunos personajes y escenas y reordenar elementos, pero creo que es la única manera; el problema es y ha sido siempre: ¿cuál es la conexión entre A y B?

Cuando ahora releo esas notas no recuerdo exactamente qué eran A y B. Creo que estaba intentando armar una de esas estructuras que mezclan presente y pasado, pero acabé renunciando a la línea temporal del presente para centrarme en la del pasado, que era mucho más interesante y peculiar, ya que *Alias Grace* se basa en un doble asesinato real que tuvo lugar en 1843. (Cómo supe de ese asesinato da para otra

historia). También modifiqué la perspectiva del libro y pasé de la tercera a la primera persona; aquí añado otra observación: si se bloquean, cambien el tiempo o la persona. Suele funcionar. Y otra: si les duele mucho la cabeza, váyanse a dormir. Por la mañana se ve todo más claro.

El 4 de abril de 1995 tenía 177 páginas de *Alias Grace*. En septiembre, 395. Como ven, iba despacio, reescribiendo sobre la marcha. Envié el libro a la editorial en enero de 1996 y después de eso me fui a Irlanda y me puse enferma. Es algo que tiende a ocurrir cuando terminas una tarea intensa del tipo que sea: el cuerpo lleva meses pidiendo descanso y, como no se lo das, espera paciente hasta que encuentra un hueco, y entonces se venga.

Pero volvamos al método. Por regla general empiezo escribiendo despacio, como palpando las paredes de la cueva, por así decir. Luego voy tomando velocidad y le dedico más horas, hasta que acabo escribiendo ocho horas al día, apenas puedo caminar sin doblar la espalda y lo veo todo borroso. No se lo recomiendo a nadie. En lugar de eso sería mejor dedicarse a la natación o al patinaje o a los bailes de salón. Sería mucho más saludable que escribir. Lo último que pretendo es ser un modelo de conducta, así que no tomen nada de lo que he dicho sobre mi método como ejemplo a seguir.

El cuarto libro del que voy a hablar es *El asesino ciego*, que se publicó en el año 2000. Todo empezó con una especie de visión, probablemente inducida por los álbumes de fotos familiares. Mi intención era escribir algo sobre mi abuela, mi madre y sus respectivas generaciones, que juntas abarcan todo el siglo XX, pero mi abuela y mi madre eran demasiado decentes para salir en uno de mis libros. Así que comencé a escribir sobre una anciana más problemática, ya fallecida, la cual había tenido una vida secreta que otro personaje, aún vivo, iría descubriendo a través de unas cartas encontradas en una

sombrerera. Como eso no funcionaba, eliminé la sombrerera y las cartas, pero me quedé con la vida secreta.

Me puse a escribir sobre la misma mujer, sólo que ahora estaba viva. Los encargados de descubrirla eran otros dos personajes —dos entrometidos— y también aparecía un contenedor: en este caso una maleta, dentro de la cual había un álbum de fotos. Pero aquello tampoco funcionaba: los otros dos personajes tenían una aventura, pero él estaba casado y acababa de tener mellizos, así que se podrán imaginar que la relación habría acabado pasando a primer plano y eclipsando a la anciana, que era la persona sobre quien yo quería escribir. De modo que metí a la pareja adúltera en un cajón y me deshice de la maleta, aunque me quedé una de las fotos.

Por fin la anciana empezó a hablar con voz propia y el libro pudo seguir adelante. En esta tercera versión también aparecía un contenedor: un baúl, en cuyo interior había todas las cosas que aparecen en el capítulo titulado «El baúl mundo».

Soy consciente de que, contada así, parece la historia de *Ricitos de Oro y los tres osos*, y de hecho hay cierta similitud. Una tiene que ir probando todas las sillas hasta que encuentra la correcta, la que se ajusta a su cuerpo, y esperar a que, entretanto, los osos no regresen del bosque.

La quinta visita al tesoro de las palabras se produjo en el verano de 2005 y dio como resultado un libro que forma parte de una colección sobre mitos en la que participan una docena de autores y treinta y cuatro editoriales de todo el mundo. La idea es elegir un mito, cualquier mito, y volver a contarlo de manera atractiva en un libro de aproximadamente un centenar de páginas. La tarea es muchísimo más difícil de lo que se imaginan, como enseguida tuve ocasión de averiguar.

Empecé a tantear. Probé diversos enfoques, pero no avanzaba. La cometa no quería volar. Como bien saben todos los escritores, una trama sólo es una trama: como tal, es un

ente bidimensional, hasta que logras darle vida, y únicamente cobra vida a través de los personajes, y para que los personajes cobren vida, tiene que haber algo de sangre. No voy a deprimirme detallando mis intentos fallidos. Basta con decir que hubo tantos que estuve a punto de tirar la toalla.

Pero como la desesperación es la madre de la inventiva, al final acabé escribiendo *Penélope y las doce criadas*. No me pregunten el motivo porque no lo sé. Digamos tan sólo que el ahorcamiento de las doce «criadas» —que en realidad eran esclavas— al final de la *Odisea* me pareció injusto cuando leí la historia por primera vez (y sigo opinando lo mismo). Todas con la misma soga, ¡cuánta austeridad! Como dice la *Odisea*, agitaron sus pies un rato, pero no mucho. De modo que, si bien Penélope, la esposa de Odiseo, es la narradora principal de mi libro, hay un segundo narrador que son las criadas. De cuando en cuando interrumpen el relato: como el coro de las tragedias griegas, van comentando la acción principal a modo de contrapunto. A veces con canciones. Me temo que en privado las llamo «las coristas».

Ya he hablado suficiente sobre mi manera de escribir. O sobre cómo he escrito hasta ahora. Podría cambiar. Podría dejarlo. La página en blanco siempre es puro potencial para todo el mundo, yo incluida. Cada comienzo es igual de aterrador y de arriesgado.

Para terminar voy a contarles otra anécdota. Hace poco estaba en una cafetería comprando un café para llevar. A estas alturas es bastante la gente que me reconoce, sobre todo desde que me convencieron para salir haciendo de portera de hockey en el programa del humorista Rick Mercer. El caso es que uno de los empleados de la cafetería me reconoció. Me dijo que era filipino.

—Usted es la escritora —me dijo—. ¿Es un talento?

—Sí —respondí—, pero además hay que trabajar mucho.

—Y me imagino que además tiene que apasionarte —dijo él.

—Así es. Tiene que apasionarte. Hacen falta tres cosas: talento, trabajo y pasión. Si sólo tienes dos, la cosa falla.

—Supongo que es como todo —añadió él.

—Sí —dije yo—, supongo que sí.

—Buena suerte.

—Buena suerte a usted también —contesté.

Y ahora que lo pienso, ésa es la otra cosa que hace falta. Hace falta suerte.

El eco de la memoria
(2006)

El eco de la memoria es la novena novela de Richard Powers. La primera, la aclamada *Three Farmers on Their Way to a Dance* [Tres granjeros de camino a un baile], se publicó en 1985. En los veintiún años transcurridos desde entonces, Powers ha demostrado ser un volcán de actividad y ha escrito obras tan distintas como *Prisoner's Dilemma* [El dilema del prisionero], *Galatea 2.2*, *The Gold Bug Variations* [Las variaciones del escarabajo de oro], *Plowing the Dark* [Arando la oscuridad], *Ganancia* o *El tiempo de nuestras canciones*. Ha sido tres veces candidato al National Book Critics Circle Award y ha recibido dos premios reservados a los «genios»: la beca MacArthur y el Lannan Literary Award. En el momento de escribir esto acaban de nominarlo al National Book Award, justamente por el libro que estoy reseñando.

Este tipo de cosas llaman la atención de la crítica y, de

hecho, Powers ha recibido reseñas por las que la mayoría de los escritores serían capaces de matar a su abuela. «Powers es un escritor con un intelecto abrasador», dijeron en *Los Angeles Times Book Review*. «Sólo tiene que elegir un tema y la pintura empieza a desconcharse. Es un novelista de ideas y de testimonios, y en ese aspecto tiene pocos competidores en su país». Hay más comentarios de ese tenor, muchos.

Entonces, si es tan bueno, ¿por qué no es más conocido? Lo diré de otra manera: ¿por qué sus libros no han ganado más medallas? Es como si el jurado reconociera su prodigioso talento, sus impresionantes logros, y lo pusiera en la lista de finalistas para luego echarse atrás como temiendo de repente que pudieran concederle el galardón a alguien que no es del todo humano: al señor Spock de *Star Trek*, por ejemplo. De acuerdo, como buen vulcaniano le ha fundido la mente a la crítica, pero ¿podría ser que en el fondo hubiera algo en él que nos alarma, que nos inquieta? ¿Quizá es demasiado imponente, demasiado abrumador, demasiado —temible adjetivo— lúgubre?[1]

Por otro lado, hay libros que se leen una vez y otros que se leen varias veces porque son suculentos, pero también hay libros que se *deben* leer más de una vez. Powers pertenece a esta tercera categoría: en la segunda lectura es necesario ir recogiendo todas las pistas que conducen al tesoro escondido y que quizá nos habían pasado inadvertidas durante nuestro primer galope por la trama. Galope, sí, porque Powers es de los que saben urdir tramas. Hay libros con los que una no se pregunta «¿cómo se va a resolver esto?», porque no van de eso. Los de Powers, sí. Pero sólo en parte.

Si Powers fuera un autor norteamericano del siglo XIX, ¿quién sería? Probablemente el Herman Melville de *Moby Dick*. Tal es su ambición. Cuando salió, *Moby Dick* se hundió como una piedra: hubo que esperar casi un siglo para que se reconociera

su verdadera importancia. Dado el interés de Powers por artefactos similares a cápsulas del tiempo, me atrevería a decir que es un autor que piensa a largo plazo: si dentro de cien años volvemos a sus novelas, encontraremos en ellas las inquietudes, las obsesiones, los modismos y giros verbales, las bromas, los truculentos errores, los hábitos alimentarios, las ilusiones, los desatinos, los amores, los odios y las culpas de su época. Todas las novelas son cápsulas del tiempo, pero las de Powers poseen un tamaño y un contenido superiores a los de la mayoría.

Dudo, de todos modos, que Richard Powers tenga que esperar cien años. Los estudiantes de literatura estadounidense pronto se pondrán a pico y pala con sus novelas. Si de su obra no salen mil tesis doctorales, yo soy el mago de Oz.

Luego volveremos a hablar sobre el mago de Oz.

El eco de la memoria es probablemente la mejor novela de Powers hasta la fecha. Digo «probablemente» porque es imposible que Powers escriba un libro carente de interés; a partir de ahí, es cuestión de gustos. Tratar de describirlo es un poco como pedirles a cuatro ciegos que describan un elefante: ¿por dónde empezar cuando se trata de una inmensidad con múltiples extremidades?

El propio Powers —cuando le pidieron que resumiera la trama— dijo de su novela *Plowing the Dark*, publicada en 2000: «Trata de una artista desencantada a la que reclutan para un proyecto de realidad virtual, un rehén americano encerrado en régimen de aislamiento durante cuatro años en el Líbano y una habitación vacía de color blanco donde ambos se encuentran. Trata de si la imaginación es lo bastante poderosa para salvarnos de su poder». Desencanto, realidad virtual, soledad, imaginación, poder: ahí están todas las claves del mundo de Powers. Otro rasgo típico del autor es su manera de ensamblar

elementos dispares hasta que forman una especie de bomba atómica: lo que busca es la fisión, no la fusión, con un gran estallido final.

Los elementos radicalmente dispares de *El eco de la memoria* son las grullas canadienses —a las que los indígenas llaman «hacedoras de eco», debido a su sonoro reclamo—, que durante la migración hacen parada en el río Platte, en los llanos de Nebraska, y Mark Schluter, un joven holgazán que, a consecuencia de un espectacular y misterioso accidente mientras conducía de noche por la zona donde se asientan las grullas, sufre un traumatismo craneoencefálico que deriva en síndrome de Capgras. Quienes padecen esta enfermedad creen que sus seres queridos han sido reemplazados por astutos impostores. La vida de Mark, pues, se convierte en un eco de la memoria: piensa, por ejemplo, que alguien se ha llevado su casa, «la Homestar», y a su perrita, *Blackie*, y que su lugar lo ocupan ahora una Homestar y una *Blackie* falsas, idénticas hasta el último detalle pero, aun así, falsas. (La perrita lo pasa muy mal).

Añádanse a estas tres líneas argumentales la escena del accidente —¿quién más estaba allí?, ¿por qué Mark dio un frenazo y acabó estrellándose?— y una nota que nadie admite haber escrito pero que aparece en la mesita de noche de Mark en el hospital. Dice así:

> No soy nadie,
> pero esta noche en la carretera North Line
> DIOS me ha conducido a ti
> para que pudieras vivir
> y traer de vuelta a alguien más.

De las cinco líneas de esta nota salen los títulos de las cinco secciones del libro.

Todo y todos en la novela tienen algún vínculo con este conjunto de factores. Karin Schluter, la hermana de Mark y único familiar suyo —los padres, una pareja de fanáticos religiosos que los molían a palos, están muertos—, llega para cuidarlo, pero Mark la acusa enseguida de ser una impostora. El doctor Weber, un neurocientífico a lo Oliver Sacks y autor de varios libros divulgativos sobre curiosidades del cerebro, visita a Mark a petición de una impotente Karin (tiene la absurda esperanza de que Weber le devuelva a su hermano con algún truco de neuromancia). En el hospital, Weber conoce a Barbara, la enfermera auxiliar que atiende a Mark. Barbara acaba de llegar a la mugrienta ciudad de Kearney, Nebraska, y parece una mujer con unas capacidades muy superiores a las que exige su trabajo. Es la única persona en quien Mark confía pese a que la llama «muñeca Barbie», como si fuera una más en su creciente elenco de replicantes.

Luego está la alegre Bonnie, la novia de Mark, que trabaja disfrazada de pionera, con vestido de algodón y todo. «Nadie es exactamente quien dice ser», cavila Mark tras hablar con ella, «y, al parecer, él tiene que reírse y seguirles el juego». Las observaciones que hace Mark en relación con Bonnie —la discordancia entre su fachada y la inasible realidad que se oculta detrás de ésta— son, en cierta medida, aplicables a los demás personajes de la novela.

En cuanto a las grullas canadienses, éstas conforman el núcleo de otra de las galaxias espirales de la trama. Los dos exnovios de Karin tienen alguna relación con ellas. El ascético Daniel, amigo de juventud de Mark, trabaja en una organización ecologista encargada de preservar el hábitat tradicional de las grullas. Robert Karsh, en cambio, es un atractivo promotor y farsante que pretende construir una especie de parque temático para que los turistas puedan contemplar las grullas, aunque en realidad es una excusa para

apropiarse de los terrenos, lo cual supondría la desaparición de las aves.

Karin había hecho un gran esfuerzo por salir de Kearney aceptando todo tipo de empleos, pero ahora, sin comerlo ni beberlo, se ve atrapada de nuevo en su exasperante órbita. Además, descubre que el amor con el que esperaba salvar a su hermano del síndrome de Capgras es perfectamente inútil. Desesperada, recurre a sus exparejas engañando al apacible y digno —aunque amargado— Daniel, como ya había hecho en el pasado, y divirtiéndose durante sus ilícitos encuentros con el encantador —aunque polígamo— Robert, cuyo atractivo reside, o parece residir, en que con él es imposible hacerse ilusiones. (Karin también se enfada con Daniel porque éste, aunque lo niega, le ha echado el ojo a una camarera. «El amor no era el antídoto contra el síndrome de Capgras», piensa Karin, «sino una forma del mismo que creaba y rechazaba a los demás, al azar»). Pese a todo, el lector no puede juzgarla por esos escarceos, pues bastantes reproches se hace ella misma: la pobre muchacha necesita que la consuelen y se agarra al primero que pasa.

¿Quién es el autor de esa misteriosa nota que para Mark representa una maldición y, a la vez, una serie de instrucciones? ¿Por qué le ha salvado la vida y quién es ese «alguien más» al que hay que «traer de vuelta»? ¿Quiénes conducían los otros dos coches que dejaron marcas de neumáticos? ¿Qué era esa cosa blanca —un ave, un fantasma, un ser humano— que vio Mark esa noche en la carretera y que lo obligó a dar el volantazo que hizo volcar su camioneta? ¿Volverá algún día Mark a ser quien era?

En otro orden de cosas: ¿qué queremos decir con eso de «ser quien era»? El doctor Weber podría iluminarnos con alguna

explicación al respecto, y lo hace, sólo que no resulta muy reconfortante verse reducido a un conjunto de conexiones electroquímicas que tienen lugar en un fragmento de materia gris. Frente a este bombardeo de explicaciones uno se siente un poco como el doctor Johnson cuando, según dicen, refutó los argumentos de Berkeley sobre la inexistencia de los fenómenos externos a nuestra mente dándole una patada a una piedra. No anima mucho que te digan, a propósito del fenómeno de los miembros fantasma, que «incluso el cuerpo intacto es un fantasma, montado por las neuronas como un útil andamio; el cuerpo es el único hogar que tenemos e incluso es más una postal que un lugar».

Aun al margen de sus deprimentes conocimientos, el doctor Weber sería incapaz de ayudar a nadie porque él también tiene sus problemas, sobre todo con su *alter ego*, el «famoso Gerald» que escribe sus libros. La crítica está haciendo trizas su última obra, *El país de la sorpresa*. Lo tildan de superficial, lo acusan de tratar con frialdad a sus pacientes, de invadir su intimidad y —lo peor— de usar una metodología pasada de moda; en otras palabras, de ser un fraude. Estas acusaciones minan su cada vez más castigado amor propio y, a consecuencia de ello, Weber empieza a sentir que su identidad se diluye. Esto ocurre en el motel MotoRest de Kearney, donde todo parece una imitación de sí mismo, hasta las manzanas que hay en el mostrador de la recepción, de las que «no pudo saber si eran reales o decorativas hasta que clavó una uña en una de ellas». En esta colección de facsímiles, hasta las grullas canadienses parecen no ser más que meras fotografías en un prospecto turístico. No es de extrañar que, a medida que su matrimonio se vuelve gelatina en su cerebro, Weber empiece a desear a Barbara, la enigmática enfermera.

¿Qué es sólido? ¿En qué podemos confiar? ¿Qué es auténtico? ¿Logra el amor que las cosas sean «reales», como en

El conejo de terciopelo de Margery Williams? Quizá, pero sólo para el amante. Y en tal caso, ¿de dónde sale el «amor»? ¿De ese mazacote arrugado de materia gris que se halla en el interior de nuestro cráneo? Y si no, ¿de dónde?

Pero *El eco de la memoria* admite también otro nivel de lectura. ¿Qué le ocurre al «yo» estadounidense? ¿Es posible que la verdadera América haya desaparecido y la hayan sustituido por otra? ¿Viven los personajes —y por extensión los lectores— en una especie de Stepford nacional? ¿Vivimos en la «era del hipnotismo de masas», como afirma la esposa de Weber refiriéndose a las grandes multinacionales y las estafas financieras como la de Enron? ¿Es «América» un miembro fantasma, como esos de los que habla Weber, que siguen doliendo a pesar de no estar allí? ¿Cuáles son los ingredientes que confieren su identidad a un lugar o a un país, o que convierten a una persona en una versión verdadera de sí misma?

Llegados aquí quisiera especular sobre *El mago de Oz* y su posible conexión con *El eco de la memoria*.

Esta especulación no sale de la nada. Estructurar una novela sobre la pauta de otra novela (o cuento u obra de arte) es la clase de recurso que a Richard Powers le gusta emplear. (Pensemos, por ejemplo, en *Prisoner's Dilemma*, construida en torno a una fantasía sobre Walt Disney, o en *The Gold Bug Variations*: primero el tema, luego las variaciones. A Powers, sin duda, le interesan las estructuras musicales). De hecho, podemos encontrar pistas acerca de las intenciones esparcidas discretamente por el texto: en un momento dado, Sylvie, la esposa de Weber, exclama: «¡Hola, cariño, ya estoy en casa!», y, cinco páginas después, Weber piensa: «Tengo la sensación de que ya no estamos en Nueva York». El modelo de este par de

fragmentos es bien conocido: el primero recuerda lo que dice Dorothy en la tierra de Oz, mientras que el segundo es un eco de lo que la niña le dice a *Toto* como explicación de las cosas extrañas que les están ocurriendo.

Suele decirse que *El mago de Oz* es el primer cuento de hadas realmente americano. Es uno de esos libros que perduran porque cuentan más de lo que parecen contar. Se escribió en 1900, durante una época en que el auge del feminismo y el advenimiento del darwinismo —de ahí las poderosas brujas o los monos alados— le quitaban el sueño a más de uno.

Dorothy, la pequeña heroína, es una huérfana que vive con su tía Em y su tío Henry, que jamás se ríen, en las inmensas llanuras grises de Kansas. Un día un huracán la lleva hasta la tierra de Oz, donde conoce a tres compañeros: un espantapájaros sin cerebro, un hombre de hojalata sin corazón y un león sin coraje. (Los expertos políticos dicen que un gran líder necesita tres cosas: cerebro, corazón y agallas, o, en su variante moderna, tenerlos bien puestos. Churchill, por ejemplo, tenía las tres cosas. A partir de aquí podríamos ir pasando lista: Roosevelt, sin duda, también cumplía los requisitos; Nixon tenía cerebro y agallas, pero no mucho corazón. Reagan tenía un buen sucedáneo de corazón, pero no mucho cerebro. Y así sucesivamente).

En la tierra de Oz, por lo visto, viven un gran mago y varias brujas, unas buenas y otras malas. Los cuatro amigos parten hacia la Ciudad Esmeralda para que el mago les conceda sus deseos. Los tres amigos de Dorothy esperan encontrar allí lo que les falta mientras que la niña sólo desea volver a casa, porque como en casa no se está en ningún sitio.

Una vez que lo encuentran, Oz, el Grande y Terrible, trata de imitar a Dios manifestándose como una bola de fuego, una bestia feroz, una hermosa dama, una cabeza gigante —todas estas encarnaciones tienen precedentes bíblicos o teológicos—

y, por último, una voz que anuncia: «Estoy en todas partes». Sin embargo, al final el mago resulta ser un impostor: un simple ventrílocuo y artista de variedades oriundo de Omaha, Nebraska, que atravesó los desiertos que rodean Oz a bordo de un globo arrastrado por el viento. Hasta el color de la Ciudad Esmeralda es una ilusión provocada por las gafas verdes que todo el mundo lleva puestas. De modo que, en realidad, el mago no tiene poderes mágicos; pero las brujas sí, y todo ese tinglado no tiene otro fin que asustarlas.

Varones defectuosos, mujeres poderosas y una tierra de sucedáneos en el corazón de Estados Unidos. En la versión cinematográfica de 1939, la tierra de Oz —más bien la tierra del pavor— está en la cabeza de Dorothy. Dorothy se ha quedado inconsciente durante el paso del huracán y ha estado soñando. Oz, como el «país de la sorpresa» en el libro del doctor Weber, es una tierra de fenómenos mentales. El reino de Oz —como el reino de Cristo, el paraíso de Milton o la realidad-tal-como-la-experimentamos y el cuerpo-como-postal — es un territorio interior.

Si *El mago de Oz* es la falsilla de *El eco de la memoria* —si el primero es el tema sobre el cual el segundo elabora sus variaciones—, entonces Karin, la hermana de Mark, es una Dorothy irónica. No ha vuelto a «casa» porque quiere estar ahí; al contrario, ha hecho lo imposible por alejarse de Kearney. Su problema no es que no haya «ningún sitio como el hogar», en el sentido habitual de la frase, sino que no hay ningún sitio que responda, ni siquiera remotamente, a su idea de lo que debería ser un hogar. El dicho de toda la vida adquiere un tono más moderno y ominoso: no hay, literalmente, un hogar en el que se pueda confiar.

Mark sería el espantapájaros sin cerebro; el vegetariano Daniel (el no-león que se mete en la guarida del león) debería tenerlos mejor puestos; y Robert Karsh, el promotor, es el

hombre de hojalata sin una pizca de corazón. (Los monos alados —destructivos o serviciales, dependiendo de la ocasión — podrían ser los dos amigos, algo primitivos, con los que Mark juega a videojuegos, compañeros de viaje a otro reino de realidad virtual).

El doctor Weber, obviamente, es el falso mago; también él va y viene por los aires, sólo que en avión, no en globo. Como el mago, también acaba encontrando fuerzas que desconocía escondidas bajo sus engaños. Barbara —que sí parece tener poderes de algún tipo— podría ser una combinación de Glinda, la Bruja Buena y la Malvada Bruja del Oeste.

¿Cuál es el vacío compartido que une a Weber y Barbara? ¿Qué hacen tumbados en el campo, rodeados de grullas, una noche gélida? ¿Es Glinda la Buena en realidad Glinda la Mala? ¿Por qué la muñeca Barbie se siente tan vacía y deprimida y cómo ha llegado a ese estado? ¿Por un excesivo conocimiento del mundo o por algo más personal? Ambas cosas, por lo visto, porque en las novelas de Powers las pequeñas historias siempre tienen conexión con el cuadro de conjunto.

Ya no estamos en Kansas. Ni siquiera estamos en Oz. Estamos en Nebraska, el corazón en ruinas de la América profunda, y todo tiene un aspecto nefasto. En un primer momento, como respuesta a la hipotética pregunta «¿qué le ha pasado a este país?», se diría que *El eco de la memoria* no proporciona un gran consuelo. Pero a la larga, sí, un poco. En el país de la sorpresa hay cierto espacio para la gracia. Al menos es posible perdonar. Buscar la reconciliación.

Esa reconciliación, al final, tiene algo que ver con las grullas, porque Powers se ciñe a la máxima de Chéjov según la cual si en el primer acto hay una pistola sobre la mesa, alguien tiene que dispararla en el tercero. Las grullas aparecen en la primera

página del libro, así como al principio de cada una de las cuatro secciones siguientes; sabemos por tanto que —probablemente— algo pasará con esas grullas al final de la novela. Su supervivencia depende del ancho río Platte, que cada vez lleva menos agua por culpa de depredadores de recursos como Robert.

Siempre es difícil fusionar el mundo natural y el mundo humano en una novela. Si no comparecen conejitos parlantes o algo por el estilo —castores domesticados, quizá—, se hace difícil esconder el hecho de que a los habitantes de la naturaleza salvaje les importan un comino las personas a menos que se las quieran comer o que éstas intenten cazarlos. Y las personas —lectores incluidos— nos preocupamos sobre todo por otras personas del mismo modo que las termitas se preocupan sobre todo por otras termitas. Puede que las grullas inspiren temor, asombro, alegría, curiosidad o algún tipo de deleite trascendental, pero la verdad es que nadie tiene ganas de achucharlas. Más bien al contrario.

Powers no lo esconde. Al revés, lo recalca. «El éxito de los búhos orquestará la noche —escribe—, millones de años después de que el hombre haya provocado su propio fin. Nada nos echará de menos». Pero las grullas salvajes que viven en el corazón de lo más profundo del país están amenazadas porque las personas no ven en ellas la savia espiritual que son en realidad. Tal vez la humanidad acabe consigo misma, pero antes se llevará por delante a muchas otras criaturas.

Puede que la preocupación que expresa el libro por la destrucción de la naturaleza parezca muy moderna —incluso un tema de moda—, pero en realidad es un motivo que en la literatura norteamericana viene de antiguo. James Fenimore Cooper escribió *The Leatherstocking Tales* [Los cuentos de Leatherstocking] —una serie de libros que probablemente representan el primer gran intento de utilizar la novela como

método para explorar la realidad y la psique norteamericanas —, cuyo primer título, *The Pioneers* [Los pioneros], se publicó en 1823. El protagonista, Natty Bumppo, es un viejo ridículo y marginado que vive en los bosques y tiene amistad con los indios. Cooper toma muchos elementos de Walter Scott y las novelas de Waverley. El Natty de *The Pioneers* es el equivalente de los escoceses en las novelas de Scott: bruto pero gracioso, tosco pero noble, cómico pero trágico. En las siguientes novelas de la serie, Natty va haciéndose más joven a medida que la acción retrocede en dirección a los prístinos paisajes vírgenes de tiempos pasados. Recibe títulos con resonancias heroicas —Buscador de Sendas, Matador de Ciervos, Ojo de Halcón—, como si ahora Cooper lamentara haberle endosado al pobre hombre un nombre tan ridículo como «Bumppo».

Sin embargo, es en *The Pioneers* donde Natty lanza su primera diatriba contra la codicia que amenaza con destruir la exuberancia de la naturaleza. Dios creó al hombre, pero también al resto de los seres vivos, dice Natty. Dios permite al hombre que mate a sus otras criaturas para comérselas —del mismo modo que éstas se matan y se comen entre ellas—, pero sólo hay que matar para saciar el hambre y satisfacer las necesidades inmediatas, y las presas deben ser tratadas como un don. El problema es que los colonos hacen estragos y matan, no porque deban hacerlo, sino porque pueden. Pecan de avaricia y sólo buscan el beneficio. No muestran respeto alguno por la obra de Dios, y el resultado de su despilfarro será la hambruna.

Al Natty de Cooper le preocupa la desaparición de los peces y de la caza. Las palomas de Carolina todavía no habían desaparecido de la faz de la Tierra, de modo que no se le podía ocurrir que las mismas fuerzas que estaban acabando con los ciervos del bosque podían arrasar con especies enteras. Asqueado por las incursiones de esos asesinos ávidos de dinero,

Natty termina yéndose a vivir al monte, donde se encuentra más a gusto. Lo que siente Daniel cuando piensa en la desaparición de las grullas canadienses no dista mucho, en espíritu, de lo que siente Natty Bumppo, y hacia el final de la novela toma una decisión similar: se marcha al norte, lejos de la infecta Kearney y, por extensión, de Estados Unidos. Como dice Mark: «No quiere estar por aquí cuando finalmente arruinemos este lugar».

Es muy probable que las grullas tengan los días contados a manos de los hombres; son fósiles vivientes, pero quizá también nosotros lo seamos. ¿Por qué, pues, personas como Daniel dedican su vida a salvarlas? Tal vez porque, en nuestra imaginación, las aves siempre han simbolizado el alma humana. «Para encontrar el alma es necesario perderla», reza el epígrafe de *El eco de la memoria*. Éste es un libro sobre almas perdidas, pero también sobre almas reencontradas. Al final resulta que las siniestras líneas de esa nota anónima que tanto angustia a Mark contienen una parte de verdad: para hallar nuestra alma perdida tenemos que traer de vuelta «a alguien más». Puede que la solución al escalofriante mundo duplicado donde ahora vive Mark se encuentre en el maletín de sustancias químicas del doctor Weber, pero al mismo tiempo reside en una dimensión completamente distinta.

Que la neurociencia entienda «el alma» como una ilusión cerebral no hace aquí al caso: a su manera, todo es una ilusión cerebral, incluido el cuerpo, de tal suerte que pensar que posees «un alma» equivale a poseerla. Después de todo, el viejo tópico de la autoayuda —podemos cambiar el mundo en función de cómo lo pensemos— tal vez sea cierto. Debemos vivir como si la réplica fuera el original —como si valiera la pena salvarla y mejorarla—, porque es la única opción disponible. Como dice Mark hacia el final: «No está tan mal, en ciertos aspectos es incluso mejor. [...] Me refiero a nosotros. A

ti y a mí, a este sitio. [...] Como quieras llamar a todo esto. Es tan bueno como el mundo real».

El eco de la memoria es una novela grandiosa: grandiosa en cuanto a ambición, en cuanto a temática, en cuanto a estructura. Que a veces se pase de la raya y caiga en lo grandilocuente quizá sea inevitable: Powers no es un pintor de miniaturas. Entre los dos extremos del manierismo americano —el minimalista o cuáquero (Dickinson, Hemingway, Carver) y el maximalista o Edad de Oro (Whitman, James, Jonathan Safran Foer)—, Powers se inclina hacia la segunda alternativa. Logra sus efectos a fuerza de repeticiones, de reelaborar sus motivos como si fueran las *Variaciones Goldberg*, de subir el volumen al máximo y exprimir todos los recursos a su alcance.

El resultado es un formidable fenómeno cerebral con ecos de oratorio. Cuando cerramos la novela nos sentimos felices de reencontrarnos con nosotros mismos, como Scrooge al despertar: nos aferramos al pilar de la cama y decimos «como en casa no se está en ningún sitio», con la esperanza de que todavía sea posible arreglarlo todo. Cual retazo de realidad virtual, *El eco de la memoria* es tan buena como el mundo real; o, como dice Mark Schluter, «en ciertos aspectos, incluso mejor».

Humedales
(2006)

Es un auténtico placer estar con ustedes esta noche, en la cena por el medio ambiente Charles Sauriol. Lo recaudado con este acto se destinará al Oak Ridges Moraine Land Trust y a la Conservation Foundation del área metropolitana de Toronto,

dos organizaciones consagradas a la protección de un territorio de cientos de hectáreas. Ambas forman parte de un movimiento cada vez mayor —en la conciencia pública, pero también en sus efectos y su capacidad de acción— impulsado por quienes entienden que los grandes robles nacen de las minúsculas bellotas, que sin ellas no pueden crecer y que los árboles o, en general, todo cuanto vive en tierra firme —y esto nos incluye a nosotros, los bípedos dotados de lenguaje— necesita suelo, agua, aire limpio y atenciones. Sería imposible contar las horas de reflexión y trabajo voluntario que se han invertido en estas organizaciones. Quienes estamos aquí aplaudimos su labor y nos sentimos orgullosos de haber participado en ella.

Si organizaciones como éstas triunfan, todos respiraremos mejor en todos los sentidos. Sentiremos que hemos contribuido a una gran lucha: la lucha contra el calentamiento global y los estragos que acarreará y ya está acarreando. Dormiremos mejor por las noches, en parte —espero— porque ya no toseremos tanto.

Yo no me dedico a la política, de modo que se preguntarán qué hago dando discursos sobre un tema que se ha convertido en una patata caliente para la política. Caliente en muchos sentidos: según quienes se encargan de medir estos fenómenos, incluida la nasa, hacía milenios que la temperatura de la Tierra no era tan elevada. Como aumente mucho más, puede que rebasemos el punto de no retorno.

«Esta Margaret», dicen a veces, «ya se sabe, es que escribe novelas». Sí, escribo novelas, y eso me concede una gran ventaja en el terreno de la dicotomía verdad-ficción: a diferencia de algunos políticos, yo sé distinguir entre ambas cosas. Voy a leerles un fragmento de algo que escribí para *Granta* el año pasado, un texto de no ficción. El tema era el deshielo del Ártico, un hecho que he presenciado con mis propios ojos:

Podrías escribir una novela de ciencia ficción sobre eso, mas no sería ficción. Podrías titularla *Deshielo*. De repente ya no habría microorganismos, de modo que tampoco habría peces y, por lo tanto, tampoco focas. Esto no afectaría demasiado al urbanita medio. El aumento del nivel de las aguas resultante —pongamos— del deshielo de Groenlandia y los casquetes antárticos llamaría la atención —desaparecería Long Island, desaparecería Florida, desaparecería Bangladés aparte de unas cuantas islas—, aunque la gente podría emigrar, ¿no? Seguiría sin haber motivos de alarma, a menos que tengamos una casa en la playa.

Pero, cuidado: también hay hielo bajo tierra. Me refiero al permafrost de las tundras. Hay mucho hielo y también mucha tundra. Si el permafrost se derritiera, la turba de la tundra —formada por materia orgánica acumulada durante milenios— se descompondría y liberaría grandes cantidades de metano. Eso incrementaría la temperatura del aire y disminuiría la concentración de oxígeno. Por tanto, ¿cuánto tardaríamos en morir hervidos o de asfixia?

A veces reprochan mi dramatismo. «Vamos, Margaret», me dicen, «¿no crees que te estás poniendo un poco dramática?». Como si al afirmar que, en realidad, el emperador va desnudo hubiese pisado un gato o qué sé yo.

Soy dramática por querer despertar a un sonámbulo de su trance. El mundo entero preferiría oír que todo marcha bien, que nuestro planeta está a salvo, que todos somos buena gente, que nada es culpa de nadie y, sobre todo, que podemos seguir haciendo lo que nos dé la real gana sin pensar ni alterar nuestro estilo de vida lo más mínimo y sin que haya consecuencias negativas. A mí también me gustaría oír esas fábulas, el único problema es que son falsas. Así que quizá ha llegado el momento de dramatizar un poco. La tesitura en la que estamos no puede abordarse a menos que empecemos a llamar a las cosas por su nombre.

Desde hace años tengo la costumbre de recortar artículos de periódicos y revistas o de descargármelos de internet. Cuando

estaba escribiendo mi novela de 2003, *Oryx y Crake*, ambientada en un futuro no muy lejano donde el calentamiento global ha hecho subir el nivel del mar hasta el punto de que Nueva York está bajo el agua y de que en Nueva Inglaterra las hojas ya no se ponen rojas en otoño porque el clima es semitropical, recopilé una serie de artículos que corroboraban estos pronósticos por si alguien me acusaba de estar alucinando. Por entonces —hace apenas unos años—, sacaba los artículos de revistas científicas o de las páginas de ciencia de los periódicos. Era un tipo de información que debías buscar.

El año pasado, sin embargo, ya no pude seguir el ritmo. Era un aluvión. Las malas noticias pasaron de la sección de ciencia a las portadas de revistas como *Newsweek*, que en octubre dedicó un número al calentamiento global. «Última oportunidad para los peces», proclamaba uno de los artículos; en otro se hablaba de las ranas; en otro, de los corales; en otro, de los daños en la selva. Durante la primera campaña presidencial de George Bush —elecciones de muy dudoso resultado—, la gente se reía de su oponente, Al Gore, por sus ideas sobre el ecologismo. Ya no.

Aparte de las malas, también hay buenas noticias: tierras ganadas con éxito al mar, nuevas tecnologías que nos ayudarán a llevar una vida más verde. Todo ocurre muy rápido. Por ejemplo, sabemos que los albatros están en peligro por culpa de los métodos de pesca humanos. Incluso sabemos cómo salvarlos. No sería tan difícil. Sólo hace falta dinero.

El gran problema cuando se trata de recaudar dinero para campañas de conservación (sin excluir las de aves y otros seres vivos) es que a la gente le cuesta ver el vínculo entre el ser humano y el resto de la naturaleza. Cuando toda la vida te has criado entre cuatro paredes, compras la comida en el supermercado y crees que el agua nace en el grifo, resulta

difícil atar cabos, al menos hasta que Nueva Orleans se inunda, o se te va la luz, o te mueres por haber comido espinacas contaminadas o porque en tu ciudad el agua contiene *E. coli*.

De todo el dinero que se destina a obras benéficas, sólo el 3% se dedica a causas relacionadas con los animales, y de ese 3 %, la mitad se asigna a las mascotas de los humanos (perros, gatos y demás). Preferimos donar a las personas pobres o a los hospitales con fundaciones para el estudio del corazón o los riñones. Sin embargo, todos sabemos que si degradamos el medio ambiente —a escala mundial, como está ocurriendo—, habrá más pobres de los que podemos mantener. Bien pensado, ya estamos en esa situación porque toda la riqueza humana depende, en última instancia, de la Tierra. Como señaló alguien no hace mucho: «Toda la economía está subordinada al medio ambiente». Si destruimos la Tierra, nos destruiremos a nosotros mismos, y entonces dará igual cuánto dinero hayamos donado a la investigación de enfermedades cardíacas o renales, porque ya nadie tendrá ni corazón ni riñones.

Por lo que a mí respecta, no se puede decir que me criase entre cuatro paredes. De pequeña viví esa especie de doble vida que en otras épocas era relativamente normal en Canadá: vivía parte del tiempo en los bosques boreales y parte del tiempo en la ciudad. En el bosque siempre teníamos un huerto porque cultivándolas era la única manera de conseguir verduras frescas. Y lo mismo con el pescado: había que pescarlo. De modo que siempre supe de dónde salía la comida.

Como estoy convencida de que estamos viviendo una época crucial y de que las pequeñas decisiones pueden ser la clave del cambio, recientemente me puse a redactar una serie de normas verdes de obligado cumplimiento en mi casa y mi estudio. Para ello tuve que examinar —una vez más— cómo era mi estilo de vida. Es impresionante lo que una descubre cuando se fija en estas cosas.

En casa ya habíamos adoptado ciertas medidas —coche de bajo consumo, una lista con los pescados que nos permitíamos pedir en restaurantes o pescaderías, nada de aire acondicionado, un par de paneles solares, productos de limpieza respetuosos con el entorno, lavadora de bajo consumo, reciclaje y reutilización, papel FSC para nuestros libros—, pero a medida que avanzábamos nos dábamos cuenta de que todavía nos quedaba mucho por hacer.

Llevar una vida sostenible es tan duro y exigente como profesar ciertas religiones: va ligado a una especie de catecismo y a una lista exhaustiva de pecados. Procuren prescindir de las toallitas de papel en los baños o los secadores de manos de aire caliente, que tanto consumen y tan poco sirven. Es posible —todas llevamos pañuelos y los usamos y luego, semanas más tarde, los encontramos criando moho en un rincón del bolso—, pero es difícil. Sin embargo, con el tiempo te adaptas. Como ocurre casi siempre, todo es acostumbrarse.

Lo malo es que quienes toman esta complicada senda sienten que están solos. No reciben demasiadas ayudas oficiales y, desde luego, no del Gobierno federal. Lo que se gana en lo personal queda compensado por lo que se pierde en lo público.

Si un asteroide se dirigiera hacia la Tierra y su demoledor impacto pudiera provocar nubes de polvo, alteraciones climáticas, incendios, inundaciones y demás fenómenos de la terrible iconografía cataclísmica, quiero pensar que, si supiéramos detenerlo, tomaríamos las medidas pertinentes. Lo que se nos viene encima va a tener efectos muy similares. ¿Qué hace falta para que esos a quienes llamamos «mandatarios» dejen de esconder la cabeza en las arenas bituminosas y actúen? ¿Cuándo se dará cuenta el señor Stephen Harper de que la gente ya no quiere oírlo despotricar sobre la hipocresía o la inacción de los liberales en materia medioambiental, de que no somos tan necios como él cree y, por lo tanto, no

permitiremos que sus admoniciones disimulen su propia hipocresía e inacción? El mundo se acelera, señor Harper. Ayer era ayer, hoy es hoy, y la diferencia es que ahora es usted quien manda, no los liberales. La inacción de hoy es su inacción.

Sería injusto decir que no ha hecho usted nada. Promulgó la ley del Aire Limpio. Algo es algo, aunque no sea nada del otro mundo. Y si sigue haciendo bandera de ella, puede que gane algo de tiempo.

Hay que admitir que está cumpliendo una de sus promesas: la de levantar un cortafuegos alrededor de Alberta. Pero los habitantes de Alberta no son tontos y empiezan a advertir que, si la temperatura del planeta aumenta, incluso ellos sufrirán sequías y escasez de agua. El ganado se morirá de calor. Habrá un gran desequilibrio entre el agua que la gente necesita y las reservas disponibles. ¿Qué pasará cuando haya incendios dentro del cortafuegos y no fuera? Entonces ¿qué?

La gente siempre ha creído que Canadá es un país bastante verde. Pero lamentablemente nos hemos dormido en los laureles, porque Canadá no está cumpliendo con los objetivos de reducción de gases de efecto invernadero a los que se comprometió en el Protocolo de Kioto. Mejorar la legislación es un paso prometedor, pero resulta inquietante que el actual Gobierno no acierte a ver la conexión entre la calidad del aire y el cambio climático. La ley del Aire Limpio será papel mojado si la atmósfera se sigue calentando. ¿Qué parte no se entiende de «el aumento de la temperatura del planeta significa peor atmósfera, lo cual significa más aire acondicionado, lo cual significa aumento de la temperatura, lo cual significa peor atmósfera...»?

Los votantes, cada vez más, sí lo entienden. Claro que una cosa es el mensaje y otra la reacción popular frente a ese mensaje. Cuando nos lo pintan todo negro y nos dicen que no

hay esperanza a la vista, la gente desconecta porque cree que no hay soluciones. O se vuelve cínica y avariciosa: si nos vamos a ir al garete, piensan, ¿por qué no gozar de la vida sin renunciar a sus placeres?

Resulta iluminador leer lo que pasó durante la peste negra, sobre todo al principio, cuando la mortandad era brutal y parecía se iba a acabar el mundo. Las reacciones fueron muy variadas. Hubo quienes trataron de ponerse a salvo abandonando las ciudades, donde la enfermedad provocaba verdaderas hecatombes, para irse al campo o a otras poblaciones sin percatarse de que muchos eran portadores del bacilo y estaban difundiendo el contagio. Hubo quienes trataron de buscar un culpable: la peste era obra de las brujas, de los leprosos, de los judíos que envenenaban los pozos; o quizá la había enviado Dios para castigar los pecados de los hombres. Se trata de un reflejo que todavía no nos ha abandonado, como atestiguan algunas de las reacciones de la derecha cuando apareció el sida o cuando se produjeron las inundaciones de Nueva Orleans. En ambos casos hubo quien apuntó a los pecados de los hombres y la consiguiente venganza divina. En fin, de todo hay en la viña del Señor.

Durante la peste negra algunos optaron por flagelarse. Otros aguantaron el tipo e intentaron cuidar a las víctimas, en general con resultados mortíferos para sí mismos. Otros, viendo que el orden civil se venía abajo, se entregaron a la cólera, el saqueo o la violación. Quienes podían se encerraron en castillos con la esperanza de que la peste pasara de largo. Otros siguieron con la vida cotidiana como buenamente pudieron. Pero nadie dijo: «Esto no está ocurriendo». Dentro de poco tampoco nadie podrá decir eso con respecto al calentamiento global y la catástrofe medioambiental. Ya casi nadie lo dice hoy en día.

De todos modos, no hay mal que por bien no venga. Después

de que la peste matara a una tercera parte de la población europea, los salarios aumentaron. Los campos de cultivo abandonados se convirtieron en bosques, lo cual —según algunos— propició la Pequeña Edad de Hielo, ya que los campos desnudos reflejan más calor hacia la atmósfera que los bosques. La peste negra —como la zona neutral que separa las dos Coreas— le hizo un gran bien a la naturaleza. Miremos el lado bueno.

Otro efecto colateral se produjo en el mundo del arte. Con la peste negra empezaron a aparecer esas lápidas con calaveras y relojes de arena, los *memento mori* y las pinturas de la danza macabra, donde personas de toda condición social aparecen bailando con la Muerte. Cuando se produce una gran epidemia o una catástrofe, tener muchos millones y un seguro médico privado no sirve de mucho.

La diferencia entre nosotros y quienes padecieron la peste es que al menos nosotros tenemos una ligera idea de cómo evitar la suerte que se nos avecina. Por nuestra parte no hay ignorancia. Lo que hay es falta de voluntad política.

Está muy bien eso de decir que la clave está en las decisiones personales de cada consumidor y que el Gobierno debería mantenerse al margen. Si quieren comprarse uno de esos sopladores de hojas que tanto contaminan o una de esas camionetas monstruosas, allá ustedes. Si, por el contrario, están concienciados, toman las decisiones medioambientales correctas y acaban pagando más por ello —lo cual suele ocurrir —, allá ustedes también.

Sólo que eso supone penalizar a quienes toman las decisiones correctas y dejar que los demás se vayan de rositas.

El aire, la tierra y el agua son bienes comunes y deberían ser protegidos en común. Si lo están, todos nos beneficiaremos; si no, todos sufriremos. Es preciso legislar para que las reglas sean iguales para todos. Es lo que deseamos, señor Harper. Si

esperamos demasiado será demasiado tarde. No hay vuelta de hoja.

Y llegados a este punto me dicen que soy una alarmista. Pero ser alarmista es bueno cuando la casa está ardiendo. Suena la alarma y esperas que alguien te ayude a apagar el fuego. Al menos en este aspecto, todos los que estamos en esta sala somos alarmistas. Todos hemos visto las llamas.

Terminaré contando una vieja historia. Al rey Midas le concedieron un deseo, pero no lo pensó bien. Deseaba ser inmensamente rico de acuerdo con los baremos de la época: quería que todo lo que tocase se convirtiera en oro. Y así fue: todo empezó a convertirse en oro, hasta los alimentos que intentaba comer y el agua que intentaba beber. Se murió de hambre.

Hay más riquezas aparte del dinero. En lugar de convertirlo todo en oro, tenemos la oportunidad de convertir el oro en alguno de los cuatro elementos necesarios para que haya vida: agua cristalina, aire puro, tierra fértil y energía limpia. Espero que aprovechemos esa oportunidad mientras podamos.

Árboles de la vida, árboles de la muerte
(2007)

Es para mí una gran satisfacción celebrar con todos ustedes el centenario del Departamento de Silvicultura. Dividiré mi charla en tres partes y hasta les explicaré de qué tratan, para que todos sepan qué les espera.

La primera parte aborda el trasfondo de mi relación con los árboles y los bosques. La segunda, el significado mitológico y simbólico de los árboles y los bosques. La tercera, la situación

actual en un mundo donde cada vez hay menos bosques. ¿Cuán grave es en realidad la situación? ¿Y cómo deberíamos actuar?

Mi relación con el Departamento de Silvicultura y, en general, con los bosques viene de antiguo, aunque a decir verdad no es algo que yo haya elegido. Por ejemplo: el pasado mes de marzo estaba en Okinawa. Mientras nos dirigíamos en coche al norte, al bosque de Yanbaru —donde habita el esquivo rascón de Okinawa, que no llegamos a ver—, me fijé en una larga hilera de coníferas que tenían muy mal aspecto: o agonizaban o estaban muertas. «Tenéis una plaga», le dije a nuestro amigo japonés. «¿Algún insecto?»

En efecto, se trataba de una plaga y, en efecto, era debida a un insecto: un escarabajo, para ser exactos. (Como dijo J. B. S. Haldane, parece que Dios siente un amor especial por los escarabajos, de ahí que crease tantos; y muchos, añado yo, se alimentan de árboles). A nuestro amigo le sorprendió que me hubiera fijado en eso. «¿Cómo lo has sabido?», me preguntó.

Digamos que si algo sé distinguir a simple vista es una plaga. Mi padre, el doctor Carl Atwood, era entomólogo y, entre los años treinta y principios de los cuarenta, fue investigador del por entonces llamado Departamento de Campos y Bosques. A menudo, durante nuestros frecuentes viajes por carretera hacia el norte, nos parábamos de repente en el arcén. «¡Una plaga!», exclamábamos. Sacábamos la lona y el hacha, extendíamos la lona bajo el árbol infectado, mi padre golpeaba el tronco con la cabeza del hacha y empezaban a caer bichos de las ramas, por lo general orugas. Entonces mis hermanos y yo ayudábamos a recogerlas y después continuábamos el viaje, hasta que dábamos con la siguiente plaga y pegábamos otro frenazo.

Otras familias paraban a comer helado. Nosotros a combatir plagas.

Por aquel entonces la especialidad de mi padre eran las orugas de las yemas de abeto y los sínfitos, con cierta afición

también por las orugas de tienda de bosque. Recogía ramas con nidos de oruga con la pericia con que otros recogen rosas y después colocaba esos ramos de larvas en un jarrón con agua. A veces se olvidaba de ponerles hojas frescas y entonces las orugas salían a buscar comida, encaramándose por paredes y techos, desde donde en ocasiones caían en la sopa. Para mis hermanos y para mí esto era la monda, sobre todo cuando había invitados.

En 1937 mi padre fue por primera vez a lo que en aquellos tiempos era una zona remota del norte de Quebec. La población más próxima era Timiskaming, donde había un aserradero que con el tiempo se convertiría en la empresa Tembec. No había carretera. se accedía por medio de un ferrocarril de vía estrecha. Mi padre instaló su pequeño laboratorio de insectos —que él mismo y sus ayudantes habían construido con troncos— a orillas de un gran lago. Dados sus orígenes —se había criado en una región aislada de Nueva Escocia, donde su padre dirigía un pequeño aserradero—, manejaba el hacha con destreza.

Aquello no era territorio virgen, sino una región maderera, y se talaba a la manera tradicional: los leñadores y sus caballos trabajaban en invierno, talaban los mejores árboles y los arrastraban hasta el hielo. Con el deshielo de la primavera los troncos se acumulaban en diques, donde luego los remolcadores los dirigían a la orilla del río para que la corriente los arrastrase hasta el aserradero del río Ottawa. Aquellos leñadores no practicaban la tala rasa: no les merecía la pena talarlo todo. Soy lo bastante vieja para haber visto esa forma de trabajar cuando era niña. De vez en cuando encontrábamos algunos troncos extraviados con los que hacíamos unas balsas estupendas.

Estuve por primera vez en esa remota región quebequesa en la primavera de 1940, a los cinco meses más o menos de haber

nacido. Mi medio de transporte era una mochila. A partir de entonces pasé mucho tiempo en los bosques. Aunque en invierno vivíamos en la ciudad, como insectos en letargo, en abril regresábamos al bosque antes de que se fundieran los últimos hielos, y a veces nos quedábamos incluso hasta noviembre, cuando la nieve ya empezaba a acumularse.

Mi padre dirigió el laboratorio de Quebec hasta 1944, tras lo cual creó otro en Sault Ste. Marie. Después de eso —en 1946—, comenzó a dar clases de silvicultura en la Universidad de Toronto. De pequeña pasé muchísimas horas —durante los inviernos de finales de los cuarenta— en el antiguo edificio de zoología, admirando ojos en formol y las terribles cucarachas blancas africanas, que en aquellos tiempos eran las joyas de la colección. No es por azar que mi primera novela —escrita a los siete años— tratara sobre una hormiga. No puede decirse que fuera una historia trepidante —ni la fase larvaria ni la de pupa dan para grandes conflictos—, pero tenía un final feliz en el que las hormigas capturaban, mordían y mataban a un insecto especialmente delicioso que luego se llevaban a la colonia. Ojalá mis novelas posteriores hubieran sido igual de optimistas.

Mi padre fue un ecologista de primera hora, de primerísima hora. Por ejemplo, albergaba dudas sobre la conveniencia de fumigar a gran escala para combatir las plagas cuando albergar esa clase de dudas equivalía a colgarse el sambenito de lunático; sin embargo, como en tantas otras cosas, el tiempo le ha dado la razón.

Hace una semana recibí una carta de Orie Loucks, uno de los estudiantes de posgrado de mi padre a principios de los años cincuenta. Me enviaba una reimpresión de su tesina de máster, «un estudio sobre las reservas ribereñas de pino en la zona fronteriza de Quetico durante la temporada de tala 1942-1943».

En 2002, cuarenta y nueve años después de su primer

estudio, Orie Loucks había regresado a la región de Quetico-Superior para ver qué había sido de aquel proyecto. Por lo visto, esa franja protegida —de unos sesenta metros de ancho— fue clave para la formación de «un nuevo pinar de 18-21 metros de altura». En su diario de campo, Loucks habla de las influencias intergeneracionales: de mi padre sobre él, de él sobre sus estudiantes. Para entonces mi padre había fallecido hacía casi una década. En muchos ámbitos de la vida no siempre es posible ver cuáles son los efectos a largo plazo de nuestras decisiones. Esto es particularmente cierto en el caso de la silvicultura, sobre todo en Canadá, porque la mayoría de los árboles que habitan en zonas caducifolias, mixtas y de coníferas del país crecen muy despacio en comparación con nosotros.

Y aquí citaré las palabras de alguien que sabe bien de qué hablo: Bárbol, el ent de *El señor de los anillos*, un homínido con aspecto de árbol o un árbol con aspecto de homínido. En un momento dado habla del antiguo éntico, la lengua de los ents: «Es una lengua encantadora», dice, «pero se tarda mucho en decir algo con ella, por eso nunca decimos nada excepto cuando vale la pena pasar mucho tiempo hablando y escuchando».

Desde el punto de vista mitológico podríamos decir que la silvicultura es el estudio del antiguo éntico. Es el estudio de los árboles, pero también de lo que éstos nos dicen, de cómo nos lo dicen, de dónde crecen y de los cambios que provocan en el resto del mundo por el hecho de crecer en un determinado lugar y de una determinada manera. «Puedo ver y oír (y oler y sentir) muchas de estas cosas y de éstas y de éstas, *a-lalla-lalla-rumba-kamanda-lind-or-burúmë*», dice Bárbol, utilizando una expresión en antiguo éntico. «Excusadme, es una parte del nombre que yo le doy; no sé qué nombre tiene en las lenguas de fuera: ya sabéis, el sitio donde estamos, el sitio donde estoy de pie mirando las mañanas hermosas y pensando en el sol y en

las hierbas de más allá del bosque y en los caballos y en las nubes y en cómo se despliega el mundo». El término para todo esto en las lenguas de fuera es, tal vez, «medio ambiente» o algo similar. A mí, sin embargo, me gusta más «despliegue del mundo».

Como habrán adivinado, ya nos hemos introducido en la segunda parte de mi conferencia —la que trata de la mitología y el simbolismo—, y lo hemos hecho siguiendo una senda un tanto laberíntica. Y es que perderse en el bosque es la experiencia laberíntica por excelencia, como sabe cualquiera que se haya encontrado caminando en círculos por algún bosque. Recuerden: el agua siempre fluye hacia abajo. Una de las cosas que aprendí de niña fue a dejar pistas por los caminos: las señales tienen que dejarse a ambos lados del tronco de un árbol, así cuando echamos la vista atrás siempre sabremos de qué parte venimos.

La relación entre el *Homo sapiens* y los árboles y bosques es muy antigua y siempre se ha caracterizado por el contraste de emociones. Según una de las teorías científicas sobre nuestros orígenes, nuestros antepasados bajaron de los árboles y algunos de nuestros parientes lejanos todavía se encaraman a ellos para dormir entre las ramas, donde están más protegidos contra los depredadores nocturnos que a ras de suelo. ¿Por qué tanta gente les tiene un miedo irracional a las serpientes, los gatos y las arañas? Según cierta teoría, porque ésos son los únicos animales que podrían atacarnos si fuéramos primates refugiados en un árbol. Otra teoría reciente propone que nuestros antecesores abandonaron los bosques porque allí habitaba un felino gigante, el *Dinofelis* o «falso dientes de sable», un animal del tamaño de un leopardo grande que, por lo visto, habría aprendido a moverse por la espesura y se habría especializado en devorar a nuestros parientes australopitecos.

Otra versión de la historia de nuestros orígenes dice que los bosques empezaron a desaparecer debido a un cambio climático y su lugar pasaron a ocuparlo las sabanas, de modo que los homínidos tuvieron que adaptarse al nuevo entorno. Los árboles habrían seguido siendo importantes por su sombra y, una vez conquistado el fuego, como fuente de combustible, pero puede que en nuestros antepasados surgiera cierta aversión a verse completamente rodeados por ellos porque permitían camuflarse a los depredadores.

En campo abierto, entre tierras de cultivo, prados y pequeñas arboledas, las cosas eran muy distintas que en un bosque tupido. Son pocos los pueblos que en la actualidad eligen vivir en las profundidades de los bosques; los pigmeos son una excepción. Los indígenas norteamericanos se asentaban en costas o riberas, y siempre que podían utilizaban las vías de agua como medio de transporte. Disponían también de senderos que atravesaban los bosques, pero sólo los utilizaban cuando no quedaba otra. Los indígenas neozelandeses también vivían cerca del agua. Como se ve en los cuentos de hoy y de siempre, el miedo y la congoja dominan nuestros sentimientos hacia los grandes bosques.

En el poema más antiguo de que tenemos conocimiento, la *Epopeya de Gilgamesh*, el héroe homónimo y su amigo Enkidu se enfrentan a un monstruo llamado Humbaba que custodia un bosque de cedros. Gilgamesh acude con su hacha, y Humbaba, a pesar de su fiereza, pierde el combate y es liquidado sin piedad. (Lo que hace de este asesinato algo aborrecible es que Gilgamesh y Enkidu lo cometen después de que Humbaba los haya invitado a su casa: en casi todas las culturas, dar muerte al anfitrión es algo muy reprobable). Gilgamesh tala varios cedros y se los lleva a Uruk, un botín valiosísimo tratándose de una ciudad construida en una llanura desarbolada. El dios Shamash queda complacido con este resultado, pero el dios

Enlil monta en cólera y maldice a Gilgamesh. Lo de la tala es un conflicto que venimos arrastrando desde entonces.

En los relatos antiguos talar un árbol o arrasar un huerto de frutales equivale con frecuencia a violar un tabú. Hay huertos y jardines sagrados, pero ¿sagrados para qué dios? Haga lo que haga, lo más probable es que el protagonista acabe despertando las iras de alguien. Yahvé pide arrasar los árboles frutales; Astarté, la diosa lunar, los protege. En la mitología griega, Artemisa es la diosa de la luna, pero también de los bosques y señora de los animales. Arrasar un bosque equivale a atacar a las criaturas salvajes para favorecer, generalmente, a los pastores, que prefieren los pastos, o a los agricultores, que prefieren las tierras de labranza. Sin embargo, quienes hagan enfurecer a la señora de los animales pueden acabar lamentándolo porque ella es también la señora de las pestes. ¿No nos recuerda esto a enfermedades transmitidas entre especies como el ébola, el virus de Marburgo o el sida, y a su forma de buscar nuevos huéspedes —nosotros, por ejemplo— a medida que los tradicionales desaparecen por culpa de la destrucción de sus hábitats?

Los griegos contaban la historia de Erisictón, quien, a pesar de todas las advertencias, decidió talar un bosque sagrado, pero manó sangre al clavar su hacha en el primer tronco: la sangre de la hamadríade que vivía en ese árbol. Deméter, diosa de la fertilidad y las cosechas, lo castigó por aquel sacrilegio y lo condenó al hambre eterna. Existe, en efecto, una compleja relación entre los árboles y la fertilidad de la tierra: si arrancamos los árboles de un paraje —sobre todo en zonas escarpadas—, el terreno empezará a sufrir inundaciones y la erosión causada por el viento o el agua; el resultado de todo ello será una hambruna, algo que los griegos sabían ya hace miles de años.

Las columnas de los templos griegos eran imitaciones de

árboles, lo mismo que las nervaduras de las catedrales normandas. Hay muchos mitos relacionados con un árbol del mundo o árbol de la vida del que depende toda la vida de la Tierra. Para la religión cristiana, el árbol de la vida crece en el jardín del Edén, donde estaban las manzanas que no comió Adán, quien prefería los frutos del árbol del conocimiento, razón por la cual somos muy listos, pero no inmortales, por si alguien se lo estaba preguntando.

Pero todo símbolo positivo tiene su equivalente negativo. Así como hay un árbol de la vida, también hay un árbol de la muerte. Las representaciones poéticas de las tierras salvajes suelen incluir árboles muertos, o una ausencia total de árboles, o la presencia en su lugar de pilares de piedra o metal. En el cristianismo, el árbol de la muerte está representado por la cruz, un árbol muerto donde se inflige la muerte. En *El señor de los anillos*, los ents son pastores de árboles alineados con los buenos, por eso castigan al mago Saruman, que ha ordenado una gran tala. Pero en el mundo de Tolkien, así como hay árboles buenos, también hay árboles salvajes y árboles malvados con un corazón perverso; incluso hay bosques enteros que se han vuelto malignos: sus árboles agarran a la gente o la apresan en su interior. Dorothy, en *El mago de Oz*, tiene un encontronazo con esta clase de árboles: de camino a Oz pasa por un bosque donde crecen unos árboles que tienen ganas de pelea; el problema se resuelve cuando el leñador de hojalata les asesta un hachazo y despeja el camino. En las novelas de Harry Potter, el sauce boxeador tiene un ilustre linaje.

La *Divina comedia* de Dante empieza con una metáfora del laberinto:

> Mediado ya el camino de la vida,
> me vi de pronto en una selva oscura,
> ya del todo perdido el rumbo cierto.

¡Ah, tan difícil es decir lo densa
y ruda y fiera que era la espesura,
que sólo de pensarlo vuelve el miedo!

Debemos inferir que esa selva representa el error y el pecado, la desviación del camino recto. Es un lugar donde podemos desorientarnos, perder el rumbo. Antiguamente perderse en un bosque solía conducir a la muerte por inanición, por congelación o por el ataque de alguna fiera; en realidad sigue siendo así: hoy en día vamos al bosque a ver cómo comen los ositos pero nadie quiere ser la merienda del osito, algo que podría suceder si la visita se demora demasiado.

Los bosques de Shakespeare son menos temibles que los de Dante, pero tampoco puede decirse que sean espacios de luz y alegría. Unas veces son lugares encantados e irreales donde habitan criaturas no del todo humanas, como el bosque de *El sueño de una noche de verano*; otras, son lugares donde es posible vivir con mayor libertad, como el bosque de Arden de *Como gustéis*, donde se refugian los exiliados que huyen de un rey tiránico. Lo mismo ocurre en el bosque de Sherwood de Robin Hood. En ese sentido, el bosque representa la comunión con la naturaleza y la libertad con respecto a las injusticias de la civilización, y así continúa muchos años después en *The Leatherstocking Tales* de Fenimore Cooper. Pero los forajidos también pueden ser salteadores y asesinos, de esos que tanto abundan en la literatura, sobre todo en los cuentos populares. Porque el bosque es el reino de los depredadores y parece que eso nunca lo hemos olvidado del todo. Es precisamente en el bosque donde Caperucita Roja se encuentra con el lobo.

En *El viento en los sauces* Kenneth Grahame describe de forma muy gráfica la experiencia prototípica de lo que puede ocurrir en un bosque oscuro:

> Todo estaba ahora muy silencioso. La oscuridad se cernía rápidamente sobre él, haciéndose más densa tanto por detrás como por delante, y la luz parecía retirarse como el agua tras una crecida [...]. [Mientras tanto, el Topo,] jadeando y temblando, escuchaba los silbidos y las pisadas que llegaban de fuera y conoció al fin en toda su plenitud aquella cosa horrenda que otros pequeños habitantes de los campos y los setos habían encontrado allí en la hora más oscura, aquella cosa de la que el Ratón había intentado en vano protegerlo: ¡el Terror del Bosque Salvaje!

Quienes viven en campo abierto —en las llanuras o en el lejano norte, por encima del límite arbóreo— están más habituados a mirar que a escuchar, ya que allí el peligro se ve antes de que sea audible. Pero quienes habitan en el bosque confían más en el oído, ya que allí el peligro se oye antes de que sea visible. Por eso el Topo se asusta tanto al oír los silbidos y las pisadas.

La cuestión es que, por muchos informes ecológicos que leamos sobre la importancia de preservar los bosques, seguimos teniéndoles un miedo secreto. Son espacios que nos hechizan, y ese hechizo queda patente en los bosques de la ficción, como ese de *Alicia a través del espejo* donde las cosas no tienen nombre, o el bosque dorado de Lothlórien de *El señor de los anillos*, donde uno corre el peligro de «perder el rumbo», o el bosque donde Merlín se sume en el sueño mágico de las leyendas artúricas. Quien pasa demasiado tiempo en esos bosques termina olvidando quién es. El bosque nos fascina, pero entramos en él bajo nuestra propia responsabilidad.

E. O. Wilson, en su desconcertante libro *El futuro de la vida*, plantea nuestra relación con los bosques de una manera muy interesante. ¿Qué clase de entorno prefiere el ser humano? Wilson propone que nos fijemos en lo que hacen los ricos: quienes pueden permitírselo se hacen construir su casa en un terreno elevado con vistas a un espacio despejado donde suele

haber un río o un lago, con algunos árboles en la distancia, pero no muchos y no demasiado cerca. En realidad éste sería el entorno ideal para un cazador-recolector: agua para beber y atraer la caza, un bosque con animales a una distancia prudencial y una buena visión de los alrededores. Quizá esto explica por qué los aborígenes australianos quemaban tanto bosque antes de la llegada de los europeos: porque preferían tener una vista amplia y diáfana. Se dice incluso que este tipo de panorama —o su representación mediante un cuadro en la pared— reduce en una sexta parte el tiempo de las convalecencias en un hospital. Por lo visto, es una imagen que nos reconforta. ¿Es posible, pues, que tengamos una tendencia innata a talar árboles? Wilson cree que sí.

Sin embargo, no podemos abandonarnos por completo a esa pulsión porque estamos perdidos si abatimos todos los árboles del mundo. En la India tienen un viejo proverbio que dice: «El bosque va antes de la civilización; el desierto va después». Se trata de una fórmula que hemos visto funcionar en numerosas ocasiones a lo largo de la historia: fue lo que pasó en la isla de Pascua, donde la destrucción de los árboles provocó la erosión del suelo, lo cual desembocó en hambrunas y canibalismo. Una y otra vez se nos ha advertido de la importancia de la selva amazónica —que, como suele decirse, es el pulmón del planeta — para la estabilidad del clima en la Tierra, y aun así continuamos talándola. Las selvas de Borneo también desaparecen a gran velocidad. El hacha de Gilgamesh no deja de trabajar y esto parece complacer a algunos dioses: por ejemplo, el dios del dinero y los que promueven la idea de que es posible obtener algo a cambio de nada o de que es posible explotar infinitamente la naturaleza sin invertir en ella. Pero lo cierto es que la señora de los animales empieza a estar muy molesta con nosotros y una de sus máximas bien podría ser: «Aquí nada sale de balde».

En Canadá se encuentra el mayor bosque boreal del mundo. Desde antiguo ha estado asociado con los árboles y la tala: los primeros colonos cortaron cuanto pudieron por miedo a los incendios, pero también para ganar tierras de pasto, obtener carbón y exportar a Europa. Hoy en día seguimos talando, a menudo de forma estúpida e indiscriminada. Seguimos creyéndonos la fantasía de los recursos inagotables. Seguimos diciéndonos que todo cuanto produce la naturaleza es legítimamente nuestro y gratuito. ¿Por qué seguimos pensando que la tala rasa es algo natural porque los incendios también lo son y queman grandes áreas y por tanto vienen a ser lo mismo? ¿Por qué convertimos bosques seculares inestimables en papel higiénico? En parte por pereza y codicia, pero en parte también por nuestra ancestral ambivalencia con respecto a ellos: por el miedo que les tenemos. ¿Cuánto tiempo podremos seguir por este camino antes de destruir nuestro enorme sumidero de carbono natural, antes de convertir el frágil norte, con su fina cubierta de tierra, en un páramo rocoso, aniquilando de paso a un gran número de especies y condenándonos a morir abrasados? ¿Cuánto falta para que empecemos a pagar por no talar árboles, como esos granjeros a los que se les paga para que no planten patatas?

Como soy de natural alegre, quisiera aportar un rayo de esperanza. Hay muchos contramovimientos que ya están en marcha. Hace años que el WWF es consciente de la importancia de los hábitats para proteger a las especies y ha comprado grandes áreas boscosas en todo el mundo. La Nature Conservancy es muy activa en Canadá y Estados Unidos y ha adquirido pequeñas pero importantes superficies forestales. También está volviendo la tala a la vieja usanza: selectiva y con un impacto mínimo para los bosques. Puede que a algunos de los presentes les interese saber que ahora mismo hay en Nueva Escocia un colectivo budista que se dedica a la tala selectiva

con caballos.

Una de las razones por las que la gente teme los bosques es que —sobre todo quienes se han criado en ciudades— no está familiarizada con ellos. Cada vez resulta más clara la importancia de educar en esa dirección desde una edad temprana, y prueba de ello es el auge de las «clases al aire libre» en Gran Bretaña, donde se ha constatado que los niños aprenden mejor cuando no están en un ambiente cerrado como el aula. Los niños sienten un interés natural por la naturaleza siempre y cuando los adultos no se lo menoscaben. (¿Cuántas clases al aire libre tenemos en Canadá? Por el momento ninguna, aunque hay campamentos de verano).

En Japón tienen la expresión «bañarse de bosque»: sumergirse en el bosque para purificarse y relajarse. Es algo que funciona de verdad, al menos para quienes se sienten cómodos en el bosque (no como el Topo). C. W. Nicol —ferviente ecologista y el único japonés excanadiense y exgalés del mundo con cinturón negro de séptimo dan en karate— creó en Japón una pequeña fundación llamada Afan Woodland Trust que gestiona un bosque donde se produce madera destinada a la artesanía tradicional de la región y se cultivan varias especies de hongos medicinales, además de lo que los japoneses llaman «hortalizas de montaña». Se trata de una iniciativa similar a la de los bosques tutelados y los cafetales de sombra, que aspiran a satisfacer las necesidades humanas manteniendo el cuidado y promoviendo la restauración del entorno.

La Afan Woodland Trust también ha llevado a cabo varios estudios centrados en las interacciones entre los humanos y el bosque. Uno de éstos mide hasta qué punto una estancia en el bosque contribuye a normalizar la tensión arterial: la tensión baja sube, la alta disminuye. Otro estudio, realizado con menores que han padecido abusos y malos tratos, indica que los bosques contribuyen a sanar tanto la psique como el cuerpo.

El nombre de Woodland Trust —«fondo para los bosques», pero también «confianza en los bosques»— resulta sugerente. Eso es lo que necesitamos: confianza en los bosques. Necesitamos confiar en ellos en lugar de verlos con temor como algo ajeno a nosotros. Si lo logramos, puede que dejemos de destruirlos de forma indiscriminada y empecemos a considerarlos como lo que son: hogares ancestrales que purifican el aire, protegen a las especies, resguardan del sol, refrescan el clima, sanan el corazón, curan el alma y nos revelan la belleza del mundo.

Terminaré citando una vez más a Bárbol el ent. Es una cita breve, pero podría ser un buen lema: «Hay claros de tocones y zarzas donde antes había avenidas pobladas de cantos», dice. «He sido perezoso. He descuidado las cosas. ¡Esto tiene que terminar!»

Ryszard Kapuściński
(2007)

Cuando oí que Ryszard Kapuściński había muerto sentí que había perdido a un amigo. No, más que eso: a una persona esencial en mi vida. Una persona —de las pocas, sin duda— que siempre decía la verdad sobre cuestiones complejas y difíciles, y no en términos abstractos, sino yendo al detalle concreto: el color, el olor, la sensación, el tacto o el tiempo atmosférico. Y, sin embargo, no puede decirse que fuéramos íntimos. Era una de sus extrañas cualidades: la de cultivar la amistad desde la distancia.

Lo conocí en 1984. Yo vivía con mi familia —Graeme Gibson, nuestra hija de siete años— en Berlín Occidental,

rodeado entonces por el famoso muro. Fue allí donde empecé a escribir *El cuento de la criada*. Qué mejor lugar para captar el tono de una novela sobre un totalitarismo moderno: los cazas de Alemania Oriental rompían la barrera del sonido cada domingo, recordándonos con sus detonaciones sónicas que en cualquier momento podían lanzarse en picado contra nosotros. El bloque soviético se extendía hacia el este y parecía sólido como una roca. Viajamos a Alemania Oriental, con sus ariscos guardias fronterizos, sus helados como esmalte de uñas y su chocolate de los tiempos de *La gente de Smiley*; y a Checoslovaquia, donde para hablar en serio de cualquier cosa había que irse a un parque, tanto era el miedo que nuestros amigos tenían de que alguien los estuviera espiando.

Al final fuimos a Polonia, donde la historia era muy distinta. Polonia siempre había tenido entre sus vecinos fama de país temerariamente valeroso o valerosamente temerario. La famosa anécdota del ejército polaco cargando a caballo contra los tanques alemanes puede o no ser cierta, pero es sin duda representativa, y esa actitud desafiante y osada seguía siendo palpable en la Varsovia de 1984. Los taxistas no te llevaban a ninguna parte a menos que pagaras en moneda extranjera; los escritores te regalaban montañas de *samizdat*, publicaciones clandestinas que almacenaban en la propia sede del sindicato de escritores supuestamente comunistas. Mientras estábamos allí apareció un cura asesinado, al parecer a manos de la policía secreta. Los católicos organizaron una manifestación y, cuando vimos a aquellas monjas de mirada pétrea y a aquellos curas furiosos y decididos al frente de la multitud, pensamos: «Este régimen corre peligro».

Y entonces conocimos al hombre que contribuyó a derribarlo.

Kapuściński había escrito *El emperador* en 1978. A primera vista se trata de un libro sobre Etiopía, Haile Selassie y la caída

de su régimen corrupto y absolutista. De hecho, leído como si no fuera más que eso, el libro es formidable. Kapuściński, el periodista polaco cuyo arrojo lo llevó a vivir veintisiete revoluciones y golpes de Estado —riadas de refugiados corriendo en una dirección; Kapuściński en la contraria, siempre dirigido al meollo del asunto—, se planta en Adís Abeba y sale a escondidas por las noches para entrevistar a antiguos cortesanos que han tenido que esconderse. El libro está repleto de anécdotas sobre el emperador que van desde lo accidentalmente cómico —tenía un sirviente que le ponía debajo de los pies un cojín a la medida de cada silla donde se sentaba, para que sus cortas piernas no quedaran colgando— hasta lo terrorífico: mendigos que engullen las sobras de los banquetes de palacio, ojos que cuelgan fuera de las órbitas.

Mas para los polacos, que primero durante la ocupación nazi y después bajo el dominio soviético se habían acostumbrado a hablar en clave, *El emperador* contenía otro nivel de lectura. Como dice el propio Kapuściński al hablar de aquellos tiempos en *Viajes con Heródoto*: «Nada era como era, literal, inequívoco, sino que en cada gesto, en cada palabra, asomaba una señal alusiva y un ojo cómplice que te lanzaba un guiño». De modo que, puesto que los regímenes corruptos y autocráticos tienden a tener puntos en común, *El emperador* podía leerse como una crítica al moribundo régimen comunista polaco. Poco después el libro se adaptó como obra de teatro y contribuyó en buena medida al malestar general que acabó derrocando a quienes ocupaban el poder. La genialidad de *El emperador* estriba en que los comunistas no podían ponerle pegas: ¿acaso no hablaba de las infamias de la monarquía, esa forma de gobierno a la que tan ardientemente se oponían?

El emperador se tradujo al inglés en 1983, justo a tiempo para que pudiéramos leerlo antes de conocer y estrecharle la mano a Kapuściński al año siguiente. Pertenecía a la misma generación

extraordinaria que Tadeusz Kantor, el brillante director y dramaturgo, o el novelista Tadeusz Konwicki: hombres que habían vivido la Segunda Guerra Mundial de niños para luego, ya adultos, encontrarse con un sistema comunista de partido único. Y aun así nunca dejaron de producir obras asombrosas. Aunque Kapuściński trabajó en múltiples escenarios y con materiales diversos, sus temas de fondo siempre fueron los mismos: el miedo, la opresión y cómo la gente la soporta o la trasciende; la miseria y cómo ésta puede doblegarnos o ennoblecernos; la asfixiante e interminable tortura de los monocultivos políticos y el obstinado deseo de los seres humanos por ser dueños de su alma. Temas perfectamente comprensibles a la luz de las limitaciones que vivió en su juventud.

Kapuściński me pareció un hombre tímido, encantador y desconfiado; Graeme decía que quizá sí, pero que por debajo de todo eso era un tipo duro como el acero. Supongo que tenía que combinar ambos rasgos: la timidez, el encanto y la desconfianza impedían que le pegaran un tiro en algún control de carretera en medio de una caótica guerra civil, y precisamente su dureza lo conducía a esos controles de carretera.

Las entrevistas con escritores del bloque soviético tenían siempre una cualidad surrealista, y puede que la desconfianza de Kapuściński se debiera en parte a ese surrealismo. Cuando se celebraba un encuentro oficial convenía estar atento a lo que se decía, pero también a lo que se insinuaba entre líneas. «¿Cómo es que en Polonia hay tantos libros infantiles bellísimamente ilustrados?», le pregunté a cierta escritora en una feria del libro. «Piense un poco», respondió, con lo cual a buen seguro quiso decirme que en los libros ilustrados infantiles no hay contenido político que pudiera resultar problemático.

En enero de 1986 Kapuściński recaló en Toronto cuando

apareció en inglés su libro *El Sha o la desmesura del poder* (publicado originalmente en 1982), que relata el espectacular derrocamiento del sha de Persia y su brutal dictadura, sistema donde la Savak —la execrable policía secreta— y sus torturas desempeñaban un papel prominente. Es un libro que hoy en día merecería una relectura por su clarividencia con respecto a las pautas que siguen vigentes en el mundo musulmán. Kapuściński iba a presentar el libro en el contexto de un festival literario y estaba nervioso: le parecía que su inglés no era lo bastante bueno para hacer una lectura en público. Me preguntó si me importaría ser su voz inglesa y leer algunos fragmentos del libro en su lugar. Le dije que sería un honor, pero al mismo tiempo pensé: «¡Un momento! ¿Ryszard Kapuściński está nervioso porque tiene que leer en inglés? ¿En una ciudad como Toronto, donde todo el mundo lo adorará aunque sólo acierte a chapurrear media palabra? ¿Y los disturbios del Congo? ¿Y los bombardeos en Honduras? ¿Y los tumultos en el Teherán de la revolución, donde por menos de nada podías perder el pellejo?»

Era conmovedor ver a Kapuściński hecho un manojo de nervios. Me recordó a María de Escocia, preocupada por si llevaba la cofia recta camino del cadalso. Está claro que nunca sabes qué puede acabar con los nervios de alguien.

Debido a su trabajo como corresponsal en el extranjero —el único que tuvo Polonia durante muchos años—, Kapuściński parecía estar en todas partes, por lo menos en lo que se refiere a estructuras políticas podridas en el momento de su desmorone, en las circunstancias de una catástrofe o de un baño de sangre. Allí donde hubiera turbulencias, allí estaba él. En *El Imperio*, donde describe sus viajes por la Unión Soviética entre 1989 y 1991, los años de la disgregación, encontramos un pasaje característico:

> Saltó la noticia de que una ciudad de un millón de habitantes [...] estaba sufriendo una contaminación muy grave, peligrosa, incluso mortal. «Un nuevo Chernóbil», comentó el colega que me dio la noticia. «Me voy para allá», respondí. «Si consigo asiento en el avión, me voy mañana mismo».

Kapuściński siempre quiso viajar, sobre todo a los sitios que el turista ordinario atraído por los placeres evitaría a cualquier precio. Resulta, pues, más que adecuado que en su último libro, *Viajes con Heródoto*, invocara al primer autor de esta clase de libros: Heródoto el viajero, el «padre de la historia». Lo que el joven Kapuściński quería por encima de todo era «cruzar las fronteras»; al principio las de Polonia, pero con el tiempo, y cada vez más, todas cuantas fuera posible. Lo movía su insaciable curiosidad por lo humano en todas sus formas. Como Heródoto, escuchaba, tomaba nota y se abstenía de juzgar. Su vida entera fue una búsqueda más que una misión. ¿Para encontrar qué? El detalle exótico, sin duda; las diferencias culturales; el rico mosaico que tan ausente se hallaba en la Polonia de la posguerra. Pero, por encima de todo eso —incluso cuando asistía a los episodios más extremos de matanzas, sádicas venganzas o degradaciones—, nuestra común bondad humana. ¿Dónde reside la esperanza? Quizá en la dignidad, esa dignidad sencilla que siempre y en todo lugar es el objetivo de los opresores, pero que nunca puede erradicarse por completo. La dignidad que dice no.

Considerando todo lo que vio, ningún escritor ha tenido más motivos que él para el pesimismo, pero ésa no es una actitud que Kapuściński exprese a menudo. Prefiere el asombro: asombro de que tales cosas —tanto las esplendorosas como las sórdidas— puedan existir en este mundo. Hacia el final de *Viajes con Heródoto*, hay un párrafo que consta de una sola línea. Describe una escena que tiene lugar en un museo de

Turquía, pero en él resuena lo que podría ser el epitafio de ese hombre humilde que fue un testigo superlativo de nuestros tiempos, de modo que lo citaré como si lo fuera: «Estamos en la oscuridad, rodeados de luz».

Ana, la de Tejas Verdes
(2008)

La famosa novela *Ana, la de Tejas Verdes* de Lucy Maud Montgomery cumplirá cien años en abril, pero el tejaverdismo no decae. Incluso ha salido una «precuela», *Before Green Gables* [Antes de Tejas Verdes] de Budge Wilson, donde se relata la vida de la audaz, peculiar y encantadora Ana Shirley antes de llegar a la granja de Tejas Verdes, en la isla del Príncipe Eduardo, para salpicarlo todo con sus pecas, sus signos de admiración, sus flores de manzano y sus embarazosas meteduras de pata. Y en 2009 se estrenará una adaptación televisiva cuyos personajes llevarán hombreras abullonadas, botines de botón e irán peinadas al estilo chica Gibson —*Ana de las Tejas verdes: un nuevo comienzo*—, la cual vendrá a sumarse a la película muda de 1919, la sonora de 1934, el telefilme de 1956, el anime japonés de 1979, la serie de 1985, la de 1990 a 1996 (*Camino a Avonlea*) y la serie de animación de PBS, estrenada en 2000, por no hablar de las numerosas parodias —*Anne of the Green Gut* [Ana de las Tripas Verdes], *Fran of the Fundy* [Fran de Fundy] y similares— que han aparecido a lo largo de los años.

Por si fuera poco, la New Canadian Library acaba de publicar una nueva edición de la primera novela de la saga con las ilustraciones originales. Resultan un tanto perturbadoras, ya

que en ellas todo el mundo tiene la cabeza pequeña —Marilla, en concreto, no sólo tiene la cabeza diminuta, sino que parece casi calva—, lo cual hace que nos preguntemos por el grado de endogamia en la región de Avonlea. Hacia el final del libro vemos a una Ana con una forma bien curiosa —más que una niña, parece una marioneta de Mary Poppins— que se convierte en una figurita de porcelana de Dresde. Pero los defectos de esa imagen original han ido corrigiéndose una y otra vez a lo largo del siglo. En las muchas representaciones gráficas que de ella se han hecho desde entonces, la cabeza de Ana recupera un tamaño normal —a veces hasta parece un poco cabezona— y su pelo se vuelve mucho más prominente.

Es un proceso que no ha terminado aún: de los derechohabientes de Ana, que deben dar permiso a todos los productos que de ella se derivan, podemos esperar más estampas en estuches, papel de carta, lápices, tazas, delantales, caramelos, sombreros de paja... No sé qué será lo siguiente. ¿Ropa interior con encajes? ¿Libros de cocina? ¡Ups, pero si ya los hay! Y muñecas de Ana que dicen «¡niñato cruel y odioso, cómo te atreves!» seguido por el crujido seco de una pizarra al romperse sobre una cabeza, o «¡la odio, la odio, la odio; es usted una mujer grosera y sin sentimientos!». Siempre me han gustado esas dos escenas.

Para quienes no hayan leído esta novela en su infancia —pero ¿hay alguien que no la haya leído?; sí, seguramente hombres—, *Ana* es la historia de una huérfana de once años, pelirroja y pecosa, a la que mandan por error a la granja de Tejas Verdes, en Avonlea. Los hermanos Marilla y Matthew Cuthbert, los propietarios ya algo mayores de la finca, querían a un varón que pudiera descargarlos de trabajo, pero Ana, que es una muchacha entusiasta e imaginativa, amén de melodramática, causa tal impresión que el viejo y tímido Matthew —que en las ilustraciones originales parece una

extraña mezcla entre Papá Noel y un pordiosero— accede a que se quede, y hasta la hosca y severa Marilla termina por aceptarla.

A partir de entonces Ana vive aventuras, se mete en enredos, hiperventila o tiene ataques de ira dando pie a situaciones tan conmovedoras como divertidas; entretanto deja de ser un patito feo para convertirse en un precioso cisne con el pelo teñido de verde. Hacia el final de la novela se ha ganado el cariño y la admiración no sólo de Marilla, sino de casi todos los habitantes de Avonlea, a excepción de una niña llamada Josie Pye, uno de esos personajes a los que uno odia con auténtico deleite. El final es agridulce: el encantador Matthew muere —a consecuencia de un infarto provocado por la quiebra del banco donde tenía todos sus ahorros, un signo de los tiempos— y Ana obtiene una beca, pero renuncia a sus ambiciones de seguir estudiando, al menos de momento. En lugar de ello se queda en Tejas Verdes ayudando a Marilla, que está perdiendo la vista y, sin nadie a su lado, tendría que vender la finca. Ésta es la parte donde lloras como una magdalena.

El libro fue un éxito desde el día en que se puso a la venta —«Ana es la niña más entrañable y querida de la ficción desde la inmortal Alicia», dijo Mark Twain, siempre cínico y gruñón — y desde entonces no ha perdido fuerza. Ana ha inspirado numerosas imitaciones; entre sus sucesoras literarias más genuinas encontramos a Pippi Calzaslargas o a Sailor Moon: niñas traviesas, pero no demasiado. La propia Montgomery escribió varias secuelas: *Ana, la de Avonlea*, *Ana, la de la isla*, *Ana y la casa de sus sueños*, y muchas otras, pero la Ana ya adulta es muy distinta, como lo es la Avonlea posterior a la Primera Guerra Mundial. La sensación que tuve de niña al leer los siguientes libros fue la misma que había tenido cuando Wendy se hace mayor al final de *Peter Pan*: no quería saber lo que ocurría.

Ana, la de Tejas Verdes se publicó en 1908, un año antes de que naciera mi madre, de modo que la primera vez que reí y lloré mientras pasaba sus páginas a la edad de ocho años, la novela tenía ya cuatro décadas muy bien llevadas. La releí a través de los ojos de mi hija en los años ochenta, cuando la obra era ya casi octogenaria. Fue por entonces cuando viajamos en familia a la isla del Príncipe Eduardo y nos alojamos en Charlottetown, donde vimos el animado musical sobre la novela que allí se representa ininterrumpidamente desde 1965. Disfruté mucho, pero asistir a un espectáculo sobre una niña de once años con una niña de la misma edad te hacer ver las cosas bajo una luz distinta: parte de ese disfrute tenía un aspecto vicario.

No compramos muñecas de Ana ni libros de cocina; tampoco visitamos la réplica de la granja de Tejas Verdes donde —a juzgar por lo que indica internet— no falta detalle, como en la residencia de Sherlock Holmes en Baker Street: ni la pizarra que Ana le parte en la cabeza a Gilbert Blythe, ni el armario lleno de vestidos abullonados, ni el broche de cuya pérdida la acusan erróneamente. Incluso hay un imitador de Matthew que te acompaña por la finca, aunque por lo visto no corre a esconderse en el granero cada vez que se presenta una dama de visita (lo que habría hecho el Matthew de verdad). Ahora desearía haberme fijado más en todo aquello cuando tuve la ocasión, si bien es cierto que durante el viaje paramos en una pequeña escuela de principios del siglo xx, de esas con pupitres dobles como los que debía de usar Ana.

Desde la óptica tejaverdista fuimos malos clientes, pero había una multitud de entusiastas japoneses que habían hecho un largo viaje para asistir al musical y que arramblaron con muñecas, sombreros, libros y delantales a manos llenas. Durante todo el espectáculo me preocuparon aquellos turistas —¿les supondría la carrera de las cucharas y los huevos una barrera cultural infranqueable?—, pero no había motivo para la

inquietud. Cuando se aficionan por algo, los japoneses lo estudian con extrema diligencia, por lo que es de suponer que cualquiera de ellos sabía mucho más que yo sobre carreras de cucharas y huevos.

Yo no sabía que Ana fuera popular en Japón (y lo es mucho), hasta que fui a Japón y, durante un acto, pude preguntarle al público de dónde provenía esa fascinación. Obtuve treinta y dos respuestas, todas debidamente consignadas por una amable señora que tomó nota de ellas, las pasó a máquina y me las envió. Veamos algunas:

El primer traductor de *Ana, la de Tejas Verdes* fue un autor japonés que ya era conocido y muy querido. Ana era huérfana, y en Japón, justo después de la Segunda Guerra Mundial, había muchísimos huérfanos, por lo que los lectores se identificaron con ella. Ana sentía pasión por las flores de manzano y de cerezo, y estas últimas son especialmente apreciadas por los corazones japoneses, de modo que había cierta afinidad estética. Ana era pelirroja, lo cual —hasta hace unos veinte años, cuando en Japón empezaron a verse mujeres de mediana edad con el pelo teñido de azul, verde, rojo o naranja— resultaba de lo más exótico. Ana no sólo era huérfana, sino que además era niña y pobre, lo cual la convertía en lo más miserable dentro de la sociedad nipona tradicional. A pesar de ello logra imponerse al más formidable de los dragones japoneses: su tiránica madre adoptiva. (En realidad, se impone a dos, pues también logra ganarse a la señora Rachel Lynde, autoritaria e intransigente, aunque, en el fondo, con buen corazón).

Ana no teme trabajar duro: es despistada porque es una soñadora, pero no es una holgazana. Su buen carácter sale a relucir cuando antepone los intereses de los demás a los suyos propios, actitud tanto más loable por el hecho de que los beneficiarios son personas ya mayores. Sabe apreciar la poesía,

y aunque a veces tiene conductas materialistas —su afición a las mangas abullonadas es legendaria—, en el fondo es una muchacha espiritual. De forma muy notable, Ana contraviene el tabú japonés que prohíbe a los menores expresar sentimientos de ira: no se reprime, escandaliza, da patadas contra el suelo, devuelve los insultos a quienes la insultan y hasta recurre a la violencia física, sobre todo en la escena de la pizarra. Pasajes como ésos debieron de proporcionar una gran satisfacción vicaria a los jóvenes lectores japoneses; en realidad, a todos los jóvenes lectores de antaño, mucho más formales que los niños de hoy. Si alguno hubiera montado un numerito como los de Ana, le habría caído lo que mi madre llamaba un «para qué» o, cuando las cosas se ponían de veras graves, un «ave Columbia». (A mí, personalmente, no me cayó nunca ni un «para qué» ni un «ave Columbia», pero su mención era constante cada vez que mi madre relataba anécdotas de su infancia en Nueva Escocia, que —al menos en lo que respecta a la escuela, la misa y la actitud hacia los niños— debió de ser bastante parecida a la de Ana).

Recuerdo que éstas eran las razones por las que Ana era tan popular en Japón, aunque había otras.

«Dios está en los cielos, el mundo está bien», musita Ana en las últimas líneas de la novela. Se ha aficionado a la poesía victoriana, por lo que no parece fuera de lugar que su historia termine con una cita de la canción que entona la optimista heroína de Robert Browning en el poema dramático «Pippa Passes» [Pippa pasa]; cita doblemente apropiada puesto que Ana Shirley actúa a lo largo del libro como una especie de Pippa. Pippa es una pobre huérfana italiana que trabaja de sol a sol en una fábrica de géneros de seda, pero que, a pesar de esto y de su baja condición, posee una imaginación pura y ama

la naturaleza. Al igual que Pippa, Ana es una niña espontánea e inocente que, sin ser consciente de ello, lleva alegría, imaginación y algunos descubrimientos a los habitantes de Avonlea, que tienden a ser personas tan prácticas como tediosas.

Es improbable que a Ana Shirley le hubieran permitido leer «Pippa Passes» de cabo a rabo. Los demás personajes del poema no son gente muy ejemplar y sus comportamientos resultan tan sórdidos y explícitamente sexuales que en su momento hubo cierto revuelo moral: uno de ellos es una adúltera, y otro pretende corromper a Pippa para prostituirla. Browning es un realista: en la vida real, una huérfana como Ana habría tenido pocas opciones. «¡Qué vida tan mísera y sin cariño había tenido! Una vida de afanes, penalidades, pobreza y desamparo», piensa Marilla; y es esa vida tan mísera y sin cariño la que Budge Wilson explora en su «precuela». A juzgar por lo que sabemos de la vida de los huérfanos en aquella época —incluidos los muchos «árabes callejeros de Londres», como llama Marilla a los niños sin techo que callejeaban por Londres, a los que la organización benéfica Barnardo's Homes enviaba a Canadá—, una Ana estadísticamente verosímil habría seguido siendo una niña pobre y desamparada. Sin embargo, gracias a una mezcla de suerte y méritos propios, Ana consigue que los hermanos Cuthbert la rescaten y pasa a engrosar la larga nómina de huérfanos redimidos de la ficción victoriana (de Jane Eyre a Oliver Twist pasando por Tom, el pequeño deshollinador de *Los niños del agua* de Charles Kingsley). Solemos decir que estas historias tienen «finales de cuento» porque, en la mitología y el folclore, los huérfanos no sólo eran seres marginados y oprimidos, sino también héroes en potencia, como el rey Arturo, o seres bajo la protección especial de los dioses o las hadas. (Ana tiene sin duda algo siniestro: a menudo la llaman «bruja» y pocos siglos antes es

probable que la hubieran quemado en la hoguera).

Fuera de las novelas a los huérfanos no sólo se los explotaba, sino que también se los temía y despreciaba por ser fruto del pecado: niños sin padres, manzanas podridas, seres resentidos, incluso malhechores capaces de fechorías como incendiar «aposta» las casas de la gente (de acuerdo con lo que Rachel Lynde se encarga de decirle a Marilla). Por eso Montgomery se toma tantas molestias en darle a Ana dos padres instruidos, respetables y casados. Sin embargo, en el mundo real, Ana habría tenido una vida dickensiana y habría trabajado desde niña en condiciones de semiesclavitud como asistenta sin salario, función que, de hecho, Ana ejerció previamente a las órdenes de una familia con tres parejas de mellizos en un lugar dejado de la mano de Dios. En el peor de los casos los varones de la casa la habrían violado y, si quedaba encinta, la habrían devuelto cubierta de oprobio al orfanato, donde habría parido a otro huérfano: ¿cómo iba a mantener a un crío una chica como ella, sin dinero, sin familia y con la reputación por los suelos?

Confieso que en mis peores momentos he llegado a imaginar otra secuela de la novela, que se habría titulado *Ana va a la ciudad*. Habría sido una epopeya de tonos crudos, a lo Zola, donde se relatase la caída en desgracia sexual de la muchacha por culpa de su debilidad por las mangas abullonadas y su posterior maltrato a manos de sus despiadados clientes. Allí se hablaría de la malvada *madame* que le roba las ganancias obtenidas con tanto esfuerzo, de la desesperación atenuada a golpe de alcohol y opio o del sufrimiento causado por alguna enfermedad venérea incurable. En el último capítulo Ana empezaría a toser como en *La traviata*, y finalmente llegaría una muerte prematura y cruel seguida por un entierro en una tumba anónima sin nada que recuerde el fallecimiento de esa niña con el corazón de oro, salvo las bromas groseras de sus antiguos clientes. Sin embargo, el dios tutelar de *Ana* no es el

descarnado ángel gris del realismo, sino esa pequeña deidad de color arcoíris y con alas de paloma llamada Deseo del Corazón. Como decía Samuel Johnson a propósito de las segundas nupcias, *Ana* es el triunfo de la esperanza sobre la experiencia: no nos dice la verdad sobre la vida, sino la verdad sobre el cumplimiento de los deseos. Y la principal verdad sobre los deseos es que la mayoría de las personas prefieren que se cumplan.

He aquí una de las razones por las que *Ana, la de Tejas Verdes* ha tenido una vida tan dilatada, aunque eso de por sí no baste: si *Ana* no fuera más que un suflé de pensamientos y acciones felices, el tejaverdismo se habría desmoronado hace tiempo. Lo que distingue a *Ana* de tantos otros «libros para niñas» de la primera mitad del siglo XX es su reverso oscuro: eso es lo que le confiere una energía frenética, casi alucinatoria, y logra que el idealismo y la indignación de la heroína resulten tan conmovedores y convincentes.

El lado oscuro proviene de la vida oculta de la autora del libro, L. M. Montgomery. Parte de los diarios de Montgomery se han publicado y disponemos también de varias biografías, así como de un impresionante docudrama televisivo estrenado en 1975 con el título *The Road to Green Gables* [El camino a Tejas Verdes]. En octubre tendría que aparecer una nueva biografía firmada por Mary Henley Rubio, *Lucy Maud Montgomery: The Gift of Wings* [Lucy Maud Montgomery: El don de las alas], y con ella sin duda averiguaremos aún más hechos sobre su vida secreta, aunque lo que sabemos de momento ya es bastante angustioso. Montgomery era semihuérfana: su madre falleció cuando no contaba ni dos años y su padre la envió a Cavendish, en la isla del Príncipe Eduardo, a vivir con unos abuelos fervorosamente presbiterianos. La descripción del

gélido cuarto donde Marilla pone a dormir a Ana en su primera noche en Tejas Verdes —una alcoba «de una austeridad imposible de describir con palabras, pero que estremeció a Ana hasta los huesos»— es sin duda una metáfora de la casa de aquellos abuelos. El triste lamento de Ana —«¡No me quieren! [...] Nadie me ha querido nunca»— es la protesta de una niña contra la injusticia del universo y resuena como si saliera directamente del corazón. Montgomery fue una huérfana a la que mandaron a vivir con una pareja de ancianos, pero, a diferencia de Ana, nunca logró metérselos en el bolsillo. Marilla y Matthew son lo que Montgomery habría deseado, no lo que vivió.

Las experiencias de Ana cuidando a hijos ajenos son calamitosas —Marilla, que es «lo bastante perspicaz para leer entre líneas», la compadece—, pero las de la propia Montgomery fueron, si cabe, peores. El padre al que había idealizado desde la distancia se mudó al oeste y se casó de nuevo, tras lo cual volvió a hacerse cargo de Montgomery. Pero la feliz reunión familiar que quizá la pequeña había previsto nunca tuvo lugar, ya que enseguida se encontró con que no podía ir al colegio porque tenía que cuidar al bebé de su antipática madrastra. Su padre casi nunca estaba en casa.

El precoz gusto de Ana por la lectura, así como su imaginación romántica, se asemejan a lo que sabemos de Montgomery, sólo que ésta nunca fue la protagonista de una serie de secuelas posadolescentes en las que se acaba casando con Gilbert Blythe. En lugar de ello, tuvo dos relaciones serias: llegó a estar prometida con un hombre a quien no quería y vivió una larga relación con otro a quien amaba apasionadamente, pero con el que nunca se atrevió a casarse porque era un granjero sin estudios. Tras la muerte del granjero Montgomery renunció a los sueños idílicos y se quedó en casa para cuidar de su odiosa abuela. Cuando por fin se casó, cuatro

meses después de la muerte de la abuela, tuvo la premonición de que se avecinaba un desastre: sentarte a tu banquete de bodas sintiendo de que asistes a tu funeral no es un buen augurio. Las cosas, en efecto, no funcionaron demasiado bien. Su marido, Ewen Macdonald, era pastor en una iglesia y Montgomery se veía obligada a realizar las múltiples y tediosas tareas que le corresponden a la esposa de un cura, tareas para las que no tenía ni mucho menos la predisposición de la señora Allan de Avonlea. Ewen empezó a sufrir ataques de algo que por entonces se llamaba «melancolía religiosa» y que hoy en día clasificaríamos como «depresión clínica» o incluso como «trastorno bipolar», y Montgomery tuvo que dedicar cada vez más tiempo a cuidarlo. Ella también sufriría después varias crisis nerviosas, lo cual no es de extrañar. Aquel «nadie me ha querido nunca» fue un peso que Montgomery cargó desde pequeña y que le costó mucho superar. Los múltiples mundos ficticios que creó a través de la escritura representaban una forma de huida y, a la vez, de afrontar esa tristeza tan hondamente arraigada.

Hay otra manera de leer *Ana, la de Tejas Verdes* que consiste en suponer que la verdadera protagonista no es Ana, sino Marilla Cuthbert. Ana, en realidad, no cambia a lo largo del libro. Crece en altura; el color de su pelo pasa de «rojo zanahoria» a un «hermoso color caoba»; a raíz de la rivalidad de indumentaria que mantiene con Marilla, se viste mucho mejor; habla menos y de forma más reflexiva; pero nada más. Como ella misma dice, por dentro sigue siendo la misma niña de siempre. Matthew tampoco deja de ser Matthew; y la mejor amiga de Ana, Diana, permanece igualmente estática. Marilla es la única que se convierte en algo que no habríamos podido imaginar al inicio del libro. La gran transformación es el amor

que siente por Ana y su creciente capacidad para expresarlo, no el cambio de patito a cisne que se opera en la pequeña. Ana es el catalizador gracias al cual la huraña y estricta Marilla consigue expresar unas emociones humanas que lleva tiempo reprimiendo. Al principio del libro la que llora a todas horas es Ana; al final, ese papel se transfiere en gran parte a Marilla. Como dice la señora Rachel Lynde: «Marilla Cuthbert se ha ablandado. Eso es lo que ha ocurrido».

«Desearía que no hubieras dejado de ser una niña a pesar de tus rarezas», dice en un lacrimógeno pasaje hacia el final del libro. Marilla, por fin, se permite pronunciar un deseo, y éste le ha sido concedido: a lo largo de los últimos cien años Ana ha seguido siendo una niña. Le deseamos lo mejor para los próximos cien.

Alice Munro

Una apreciación

(2008)

Alice Munro es uno de los mejores escritores de ficción de la literatura inglesa contemporánea. La crítica, tanto en Norteamérica como en el Reino Unido, le ha dedicado elogios a manos llenas, ha ganado multitud de premios y tiene lectores fieles en todo el mundo. Entre los escritores, el suyo es un nombre que se pronuncia entre susurros. Recientemente ha habido quienes se han servido de ella como látigo para fustigar al enemigo en alguna escaramuza literaria. «¿Esto es literatura?», dicen los fustigadores, «¡Alice Munro! ¡Eso sí es literatura!». Es uno de esos autores de quienes a menudo se dice —a pesar de su celebridad— que deberían ser más

conocidos.

Todo esto no ocurrió de un día para otro. Alice Munro lleva escribiendo desde los años sesenta y su primer libro de relatos —*Danza de las sombras*— apareció en 1968. Hasta la fecha —incluida su última obra, *Escapada* (2004), recibida entre aclamaciones— ha publicado diez libros de relatos con una media de unos diez relatos por libro. A pesar de que sus textos aparecen regularmente en *The New Yorker* desde los años setenta, su reciente beatificación literaria internacional ha tardado en llegar, en parte, por su manera de escribir. Munro escribe «cuentos», como se decía antes, o «ficción breve», como suele decirse hoy. Y aunque muchos autores estadounidenses, británicos y canadienses de primera fila han cultivado este formato, perdura la creencia, tan popular como falsa, de que extensión es sinónimo de importancia.

De modo, pues, que Alice Munro es uno de esos escritores periódicamente redescubiertos, al menos fuera de Canadá. Como si saliera de una tarta —¡sorpresa!— una y otra y otra vez. Los lectores no ven su nombre en los anuncios luminosos. Llegan a ella por accidente o por caprichos del destino y entonces algo los cautiva y se produce un estallido de asombro, de emoción, de incredulidad: «Pero ¿de dónde ha salido Alice Munro? ¿Por qué nadie me había dicho nada? ¿Cómo es posible que una maravilla como ésta haya brotado así de la nada?»

Pero es que Alice Munro no brotó de la nada. Brotó —expresión que a sus personajes les parecería en exceso dinámica e incluso presuntuosa— del condado de Huron, en el sudoeste de Ontario.

Ontario es una gran provincia canadiense que se extiende desde el río Ottawa hasta la orilla occidental del lago Superior.

Se trata de un territorio enorme y diverso, pero el sudoeste destaca por rasgos muy particulares. El pintor Greg Curnoe llamó a esa zona Sowesto y el nombre hizo fortuna. Según Curnoe, Sowesto era una región sin duda interesante, pero además oscura y extraña desde el punto de vista psíquico, una idea compartida por muchos. Robertson Davies, que también era de Sowesto, afirmaba conocer «las sombrías costumbres tradicionales de mi gente», y Alice Munro las conoce también. En los trigales de Sowesto es habitual encontrar carteles donde se indica que te prepares para reunirte con Dios o para afrontar tu condena como si las dos opciones vinieran a ser más o menos lo mismo.

El lago Hurón queda en el extremo oeste de Sowesto y el lago Erie, al sur. Es una tierra llana con grandes campos de cultivo atravesada por anchos ríos de cauces sinuosos y tendentes a desbordarse junto a los cuales —gracias al transporte fluvial y a la energía generada por los molinos— fueron apareciendo poblaciones de distinto tamaño a lo largo del siglo XIX. Todas tienen su ayuntamiento de ladrillo rojo (generalmente con una torre), su estafeta y unas cuantas iglesias de distintas confesiones, así como una calle mayor, un barrio residencial con mansiones elegantes y otro no menos residencial, pero más humilde. En todas esas viviendas viven familias con viejas historias que se remontan en el tiempo y que guardan pilas de cadáveres en el armario.

En Sowesto se encuentra el escenario de la famosa masacre de Donnelly, perpetrada en el siglo XIX, cuando una familia numerosa fue asesinada y su casa quemada de resultas de unas rencillas políticas que tenían su origen en Irlanda. Naturaleza exuberante, emociones reprimidas, apariencias respetables, excesos sexuales ocultos, estallidos de violencia, crímenes macabros, rencores ancestrales, rumores extraños... elementos todos que nunca andan lejos en el Sowesto de Munro, en parte

porque son lo que le proporciona la realidad de la región.

Curiosamente, de Sowesto han salido varios escritores. Curiosamente, digo, porque en los años de infancia y juventud de Alice Munro, entre las décadas de 1930 y 1940, la idea de que alguien nacido en Canadá —y sobre todo en una pequeña ciudad del sudoeste de Ontario— aspirara a convertirse en un escritor respetado en el mundo entero habría parecido irrisoria. Todavía en los años cincuenta y sesenta había en Canadá muy pocas editoriales, y la mayoría se dedicaban a los libros de texto o a importar cualquier obra supuestamente literaria procedente de Inglaterra y Estados Unidos. Lo que sí había era teatro de aficionados —funciones escolares, grupos del llamado «pequeño teatro»— y radio: fue justo en la radio, durante los años sesenta, donde debutó Alice Munro: era un programa de la CBC llamado *Anthology*, producido por Robert Weaver.

El caso es que había pocos escritores canadienses que fueran conocidos en el panorama internacional y se daba por hecho que quien abrigara ciertas ambiciones culturales —ambiciones que la gente, por supuesto, justificaba con vergüenza, ya que el arte no era algo a lo que una persona adulta y de moral íntegra dedicase su tiempo— lo mejor que podía hacer era irse del país. Todo el mundo sabía que escribir no era una ocupación con la que uno pudiera esperar ganarse la vida.

Las incursiones en la acuarela o la poesía podían ser marginalmente aceptables para cierto tipo de hombres a quienes Munro describe en «La temporada del pavo»:

> Había homosexuales en la ciudad, y sabíamos quiénes eran: un empapelador elegante, de voz fina y cabello ondulado, que se autodenominaba «decorador de interiores»; el hijo único de la viuda del pastor, gordo y mimado, que llegaba tan lejos como para participar en concursos de cocina y que había hecho un mantel a ganchillo; un organista de la iglesia hipocondríaco y profesor de música, que mantenía el coro y a sus alumnos a raya con estridentes

rabietas.

Si eras mujer y tenías tiempo libre, podías dedicarte al arte como hobby o sacarte unas perras con algún trabajo semiartístico mal pagado. Los cuentos de Munro abundan en mujeres de éstas, mujeres que tocan el piano o escriben columnas ingeniosas en un periódico. O —caso más trágico— mujeres en verdad dotadas con algún pequeño talento, como Almeda Roth en «Meneseteung», pero chocan indefectiblemente con un medio hostil. Almeda publica en 1873 un libro de versos titulado *Ofrendas*:

> El periódico local, el *Vidette*, se refería a ella como a «nuestra poetisa». Parece haber una mezcla de respeto y de desprecio, tanto por su profesión como por su sexo o por su predecible coyuntura.

Al principio del cuento Almeda es una doncella cuya familia ha muerto. Vive sola, mantiene su buen nombre y hace obras de caridad. Hacia el final, sin embargo, el dique que contenía el río del arte se desborda —con la ayuda de considerables dosis de analgésicos a base de láudano— y se lleva por delante a su yo racional:

> Incluso poemas. Sí, otra vez, poemas. O un poema. ¿No es ésa la idea? ¿Un poema realmente grande que lo contenga todo y que convierta todos los demás poemas, los poemas que ha escrito, en meras tentativas y errores, meros jirones? [...] El nombre del poema es el nombre del río. No, en realidad, el río, el Meneseteung, es el poema [...]. Almeda mira en lo profundo, en lo profundo del río de su imaginación y en el mantel, y ve que las rosas hechas a ganchillo flotan.

Tal parecía ser el destino del artista —un artista a la fuerza menor— en las pequeñas poblaciones del Sowesto de antaño: o

el silencio que exige el decoro o una excentricidad lindante con la locura.

Quienes se mudaban a las grandes ciudades del país por lo menos podían conocer a otros como ellos, pero quienes se quedaban en los pueblos de Sowesto estaban solos. Aun así John Kenneth Galbraith, Robertson Davies, Marian Engel, Graeme Gibson y James Reaney nacieron en Sowesto; y la propia Alice Munro —después de una temporada en la Costa Oeste— regresó allí y, en la actualidad, vive cerca de Wingham, el arquetipo de los distintos jubilees, walleys, dalglieshes y hanrattys que aparecen en sus cuentos.

Gracias a Munro, el condado de Huron ha adquirido, como el de Yoknapatawpha ideado por Faulkner, la categoría de territorio legendario en virtud de la excelencia del autor que lo celebra, aunque quizá el verbo «celebrar» no sea el más adecuado en ninguno de los dos casos. Quizá «anatomizar» se acerque más a lo que hace Munro, aunque incluso éste resulta un término demasiado clínico. ¿Cómo deberíamos llamar a esa combinación entre el escrutinio obsesivo, la investigación arqueológica, el recuerdo exacto y detallado, el minucioso registro de los aspectos más sórdidos, mezquinos y vengativos de la naturaleza humana, la confesión de secretos eróticos, la nostalgia por las penas pasadas y el regocijo ante la riqueza y variedad de la vida?

Al final de *La vida de las mujeres* (1971), su única novela, un *Bildungsroman* —o novela de formación, en este caso el retrato de una artista adolescente—, aparece un pasaje muy elocuente. Del Jordan, de Jubilee, quien a esas alturas del libro —y fiel a su apellido— ha entrado ya en la tierra prometida de su condición como mujer adulta y escritora, dice de su adolescencia:

> No se me ocurrió entonces que algún día codiciaría tanto Jubilee. Tan

ávida y desorientada como tío Craig en Jenkin's Bend cuando escribía su historia, yo también querría escribir algo.

Intentaría hacer listas. Una lista de todas las tiendas y los locales de la calle principal y sus propietarios, una lista de los nombres de las familias, de los nombres de las lápidas del cementerio y de cualquier inscripción que hubiera dejado [...].

La ilusión de precisión que ponemos en estas tareas es demencial y conmovedora.

Y ninguna lista podía contener lo que yo quería, porque lo que yo quería era hasta el último detalle, cada capa de discurso y pensamiento, cada golpe de luz sobre la corteza o las paredes, cada olor, bache, dolor, grieta, engaño, y que se mantuvieran fijos y unidos, radiantes, duraderos.

Como programa de vida, resulta intimidante. Sin embargo, ése es el programa al que Alice Munro se ajustaría con notable fidelidad a lo largo de los treinta y cinco años siguientes.

• • •

Alice Munro —de soltera Laidlaw— nació en 1931, lo cual quiere decir que de niña vivió la Gran Depresión. Tenía ocho años cuando Canadá entró en la Segunda Guerra Mundial, en 1939, y estudió en la universidad —la de Ontario Occidental, en London, Ontario— durante los años de la posguerra. Tenía veinticinco años y era una madre joven cuando Elvis Presley saltó a la fama, y treinta y ocho cuando estalló la revolución hippy y el movimiento feminista de 1968-1969, el mismo período en que publicó su primer libro. En 1981 cumplió cincuenta. Sus cuentos están ambientados sobre todo en ese intervalo —entre las décadas de 1930 y 1980— o incluso antes, en los tiempos de los recuerdos ancestrales.

Los antepasados de Munro eran en parte presbiterianos escoceses: de hecho, entre esos antecesores se cuenta James

Hogg, el pastor de Ettrick, amigo de Robert Burns y los literatos de Edimburgo de finales del siglo XVIII, y autor de *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, que bien podría ser el título de un libro de la propia Munro. La otra rama de la familia era anglicana, gente para la que no había pecado mayor que utilizar el tenedor equivocado en una cena. La aguda conciencia en lo relativo a las clases sociales y las minucias o desaires que separan un estamento del siguiente es algo natural en Munro, como lo es —por el flanco presbiteriano— la costumbre que tienen sus personajes de examinar con severidad sus propios actos, emociones, motivos y conciencias, y encontrar siempre alguna tacha. En un medio protestante apegado a las tradiciones como el del Sowesto rural, el perdón no es algo que se obtenga así como así, los castigos son duros y frecuentes, la humillación y la vergüenza aguardan detrás de cada esquina y es raro que alguien se salga con la suya.

Sin embargo, esta tradición también lleva aparejada la doctrina de la justificación por la fe misma, no por las obras: obtenemos la gracia sin necesidad de hacer nada. En la obra de Munro, la presencia de la gracia es constante, sólo que se disfraza de forma extraña: nada puede predecirse. Las emociones erupcionan. Los prejuicios se derrumban. El asombro llega por sorpresa. Los actos pérfidos pueden tener consecuencias favorables. La salvación aparece cuando menos se la espera y de maneras pintorescas.

Pero tan pronto como uno se pronuncia sobre la obra de Munro —o hace cualquier tipo de análisis, inferencia o generalización sobre ésta—, advierte la presencia de ese comentarista burlón que tan a menudo aparece en los cuentos de la propia autora, ese que, en esencia, viene a decir: «¿Quién te crees que eres? ¿Qué te da derecho a creer que sabes algo de mí o sobre quien sea?» O, citando otra vez *La vida de las mujeres*: «La vida de la gente [...] era aburrida, simple, pasmosa

e insondable... cuevas profundas cubiertas con linóleo de cocina». La palabra clave aquí es «insondable».

Los dos primeros cuentos de la presente antología, «Palizas soberanas» y «La mendiga», están sacados de un libro que ha tenido tres títulos distintos. En Canadá —de acuerdo con esa agria reprobación que usamos para bajarle los humos a quien se da demasiados aires— se tituló *¿Quién te crees que eres?*; en Inglaterra se llamó simple y llanamente *Rose y Flo*; y en Estados Unidos, con tonos más románticos, *La mendiga*. Los cuentos de este volumen enigmático giran en torno a una misma protagonista, Rose, una joven que se cría con su padre y su madrastra, Flo, en la zona más pobre de una localidad llamada Hanratty. Con el tiempo va a la universidad con una beca y se casa con hombre de una clase social muy superior a la suya del que acaba huyendo para hacerse actriz, pecado capital y motivo de oprobio en la Hanratty donde todavía vive Flo. *¿Quién te crees que eres?* Se trata, pues, de otro *Bildungsroman* —una historia sobre el aprendizaje de la heroína— y otro retrato de una artista.

¿Qué es falso y qué es auténtico? ¿Qué emociones, conductas o maneras de hablar son sinceras y veraces, y cuáles fingidas o fatuas? ¿Pueden separarse? Los personajes de Munro suelen plantearse a menudo esas cuestiones.

Como en el arte, también en la vida. El río que atraviesa la ciudad divide en dos la sociedad de Hanratty:

> En Hanratty el escalafón social iba desde médicos y dentistas y abogados hasta obreros de la fundición y peones de fábrica y carreteros; en Hanratty Oeste iba desde obreros de la fundición y peones de fábrica hasta clanes de contrabandistas y prostitutas y ladrones de poca monta que vivían a salto de mata.

Cada parte de la ciudad se siente con derecho a mofarse de la otra. Flo va a Hanratty, la zona buena, a comprar, pero también «a ver a gente, y a enterarse de los chismes. Se enteraba, entre otros, por la señora Davies, esposa del abogado, la señora Henley-Smith, esposa del párroco anglicano, y la señora McKay, esposa del veterinario. Volvía a casa e imitaba sus voces de gallina clueca. Monstruos, las hacía parecer; de cursilería, y pretenciosidad, y arrogancia».

Sin embargo, cuando Rose entra en la universidad, se aloja en la casa de una profesora, se promete con Patrick, hijo de un magnate de los grandes almacenes de la Costa Oeste y se asoma a la vida de la clase acomodada, Flo se convierte también en un monstruo a ojos de su hijastra, quien a su vez tiene el corazón dividido. La visita de Patrick al pueblo de Rose termina siendo un desastre:

> Se sintió avergonzada en más planos de los que podía contar. Avergonzada de la comida y el cisne y el hule; avergonzada de Patrick, el esnob huraño, que puso una mueca de espanto cuando Flo le pasó el palillero; avergonzada de Flo, por su apocamiento y su hipocresía y sus pretensiones; más que nada avergonzada de sí misma. Ni siquiera encontraba la manera de hablar y sonar natural.

Aun así, en cuanto Patrick se pone a criticar a su familia y su pueblo, Rose siente «una capa de lealtad y amparo [que] se endurecía alrededor de cada uno de sus recuerdos».

Esta escisión de lealtades es aplicable a la vocación de Munro, así como a sus reflexiones sobre el estatus social. El mundo de sus ficciones está poblado de personajes secundarios que menosprecian el arte, el artificio y, en general, cualquier tipo de vanidad, engreimiento u ostentación. Estas actitudes y la desconfianza que inspiran en uno mismo son aquello contra lo que deben luchar sus protagonistas para liberarse en la

medida justa para crear algo.

Al mismo tiempo sus protagonistas comparten también ese desdén y ese recelo hacia la faceta artificial del arte. ¿Sobre qué habría que escribir? ¿Cómo debería hacerse? ¿Qué arte es genuino y cuál no es más que un simple cúmulo de trucos baratos consistente en imitar a las personas, manipular sus emociones y gesticular? ¿Cómo es posible afirmar algo sobre alguien —aunque sea alguien inventado— sin presunción? Y, sobre todo, ¿cómo debe terminar un cuento? (Munro suele ofrecernos un final para luego cuestionarlo o revisarlo. O simplemente para sembrar la duda, como en el último párrafo de «Meneseteung», cuando la voz narradora dice: «Puedo haberlo comprendido mal.») ¿No es la propia escritura un acto de arrogancia? ¿No es la pluma un junco roto? Varios cuentos —«Amistad de juventud», «Entusiasmo», «Estación del Vía Crucis», «Odio, amistad, noviazgo, amor, matrimonio»— incluyen cartas que ponen de manifiesto la vanidad, la impostura e incluso la abyección de quienes las escriben. Si una simple carta puede encerrar tanta perfidia, ¿qué decir de la escritura en sí?

Esta tensión es una constante: a las artistas de Munro se las castiga cuando fracasan, pero también cuando triunfan, como en «Las lunas de Júpiter», donde la escritora, pensando en su padre, dice:

> Podía oírlo decir: «Bueno, no he visto nada sobre ti en *Maclean's*». Y si hubiese leído algo sobre mí, diría: «Bueno, no tengo una gran opinión de ese reportaje». Su tono sería festivo e indulgente, pero produciría en mí una familiar tristeza de espíritu. El mensaje que recibí de él era sencillo: hay que luchar por conseguir la fama y luego pedir perdón por ella. Tanto si la consigues como si no, tú tendrás la culpa.

Esa «tristeza de espíritu» es otro de los grandes enemigos de Munro. Sus personajes luchan a diario contra ella y de todas las maneras posibles. Combaten las costumbres asfixiantes, las mortales expectativas de los demás y las normas de conducta impuestas, así como toda clase de mordazas y opresiones espirituales. Puestas a elegir entre ser una persona que obra bien pero tiene falsos sentimientos y el corazón embotado o una persona que obra mal pero es fiel a lo que de veras siente y, por lo tanto, se sabe viva, las mujeres de Munro tienden a elegir lo segundo; y cuando eligen lo primero, ellas mismas acaban tachándose de hipócritas, maliciosas, arteras, desaprensivas e indignas. No es que en el mundo de Munro la franqueza sea la mejor estrategia: es que ni siquiera es una estrategia, sino un elemento esencial, como el aire. Los personajes necesitan rendirse a la evidencia en algún momento, ya sea por medios justos o injustos, o de lo contrario —así lo sienten— acabarán hundiéndose.

La batalla por la autenticidad se libra sobre todo en el terreno sexual. El mundo social de Munro —como la mayoría de las sociedades donde el silencio y el secretismo son la norma en materia de sexo— tiene una fuerte carga erótica, una carga que se extiende como una penumbra de neón en torno a cada personaje, iluminando paisajes, habitaciones y objetos. En manos de Munro, una cama deshecha dice más que cualquier descripción gráfica de unos genitales en acción. Incluso cuando un cuento no trata principalmente de una relación amorosa o un encuentro sexual, hombres y mujeres siempre se ven los unos a los otros como hombres y mujeres, para bien o para mal, con atracción y curiosidad sexual o con repulsión. Las mujeres detectan siempre el poder sexual de otras mujeres y las contemplan con cautela o con envidia. Los hombres presumen, se pavonean, flirtean, seducen y compiten.

Los personajes de Munro están tan atentos a la química

sexual como un perro en una perfumería: atentos al fluir de la química entre los demás, pero también a sus reacciones viscerales. El amor, la lujuria, el goce del engaño, las mentiras sexuales, los actos vergonzosos provocados por un deseo irresistible, el cálculo sexual motivado por la desesperación social...

Pocos autores han explorado estos fenómenos de manera tan minuciosa y despiadada. Es evidente que muchas de las mujeres de Munro disfrutan forzando los límites sexuales, pero quien traspasa una linde tiene que saber dónde está la raya, y en el universo de Munro todo está meticulosamente delimitado. Manos, sillas, miradas... todo forma parte de un mapa interior repleto de minas y alambres de espino, pero también de senderos secretos a través de la maleza.

Para las mujeres de la generación de Munro, la vida sexual representaba una liberación, una salida. Pero ¿de qué? De la negación y el restrictivo desprecio que tan bien describe en «La temporada del pavo»:

> Lily dijo que ella nunca dejaba que su marido se le acercase si había estado bebiendo. Marjorie dijo que desde una vez que casi se murió de una hemorragia nunca había dejado que su marido se le acercara, punto. Lily dijo rápidamente que sólo intentaba algo cuando había estado bebiendo. Pude ver que era una cuestión de orgullo no dejar que el esposo se acercara, pero apenas podía creer que «acercarse» significara «tener relaciones sexuales».

Para las mujeres de la edad de Lily y Marjorie, disfrutar del sexo habría supuesto una humillante derrota. Para mujeres como Rose, en «La mendiga», se trata de una cuestión de orgullo y celebración, una victoria. Para las generaciones de mujeres que llegaron después —las hijas de la revolución sexual—, disfrutar del sexo se convirtió en un simple requisito; alcanzar el orgasmo perfecto era un punto más en la lista de

logros obligatorios; y cuando el placer deviene obligación, volvemos al territorio de la «tristeza de espíritu». En cualquier caso, para un personaje de Munro en plena exploración sexual, el espíritu puede ser motivo de confusión, de vergüenza, de tormento, incluso de crueldad y sadismo —algunas de sus parejas gozan torturándose emocionalmente, igual que algunas personas de carne y hueso—, pero nunca de tedio o monotonía.

En algunos de los últimos cuentos, el sexo puede ser menos impetuoso, más calculado: en «Ver las orejas al lobo», para Grant es el elemento culminante de una insólita operación de trueque. Su querida esposa, Fiona, padece demencia y se ha enamorado de otro enfermo en la residencia donde está ingresada. Cuando Marian, la esposa de éste, una mujer dura y pragmática, se lleva a su marido a casa, Fiona lo añora y deja de comer. Grant trata de persuadir a Marian para que vuelva a ingresar a su marido en la residencia, pero Marian se niega: cuesta demasiado. Entonces Grant repara en que Marian está sola y sexualmente disponible. Tiene la cara arrugada, pero su cuerpo sigue siendo atractivo. Cual hábil comerciante, Grant toma la iniciativa y cierra el negocio. Munro sabe muy bien que el sexo puede ser delicia o tormento, pero también moneda de cambio.

La sociedad sobre la que escribe Munro es una sociedad cristiana. Aunque ese cristianismo no suele ser explícito, siempre está ahí como un mero telón de fondo. Flo, en «La mendiga», decora las paredes «con una serie de refranes, tanto piadosos como joviales o un poco subidos de tono: EL SEÑOR ES MI PASTOR. QUIEN CREE EN EL SEÑOR JESUCRISTO SE SALVARÁ». ¿Por qué Flo pone algo así cuando ni siquiera es religiosa? Es lo que tiene todo el mundo, igual que los calendarios.

El cristianismo es la fe que «todo el mundo» profesa y, en

Canadá, la Iglesia y el Estado nunca estuvieron separados según el uso estadounidense. La oración y la lectura de la Biblia eran el pan nuestro de cada día en las escuelas públicas. Este cristianismo cultural le ha proporcionado abundante material a Munro, pero también conforma una de las pautas más singulares de su imaginería y su manera de narrar.

El principio básico del cristianismo se cifra en que dos elementos distintos y mutuamente excluyentes —la divinidad y la humanidad— quedaron unidos en Cristo, sin neutralizarse el uno al otro. El resultado no fue un semidiós o un dios disfrazado: Dios se hizo absolutamente humano sin dejar de ser, al mismo tiempo, absolutamente divino. La Iglesia primitiva consideró herética la creencia de que Cristo era sólo hombre o sólo Dios. El cristianismo, pues, depende de que neguemos la lógica del tercero excluso y, a la vez, aceptemos el misterio de la dualidad. La lógica dice que A no puede ser A y no A al mismo tiempo. El cristianismo dice que sí. La formulación «A y también no A» es indispensable para su doctrina.

Muchos de los cuentos de Munro se resuelven —o no— justo de esa manera. El primer ejemplo que me viene a la cabeza —aunque hay muchos— aparece en *La vida de las mujeres* cuando la profesora que dirigía las alegres operetas representadas en el instituto se ahoga en el río:

> La señorita Farris con su traje de patinaje de terciopelo [...] la señorita Farris con brío [...] la señorita Farris flotando boca abajo, resignada, en el río Wawanash, seis días antes de que la encontraran. Aunque no hay una forma convincente de encajar todas estas imágenes —si la última es cierta, ¿no debería alterar las demás?—, tendrán que permanecer unidas.

Para Munro, algo puede ser cierto pero falso y, pese a todo,

cierto. «Es real y deshonesto», piensa Georgia de su remordimiento en «De otro modo». «Me cuesta trabajo creer que yo lo inventara todo. Parece tan cierto que es la verdad; estoy convencida y nunca he dejado de estarlo», dice la narradora de «El progreso del amor». El mundo es sagrado y, a la vez, profano. Hay que engullirlo de un bocado. Nunca llegarás a conocer todo aquello que debe o puede ser conocido.

• • •

En un cuento titulado «Algo que quería contarte» la celosa Et describe al examante de su hermana —un promiscuo donjuán — y la mirada que dedicaba a las mujeres, una mirada «que le hacía parecer un buceador hundiéndose en las profundidades del mar, a través de la inmensidad y el frío y los restos sumergidos, para descubrir ese algo único que deseaba encontrar de todo corazón, algo pequeño y precioso, difícil de hallar, tal vez como un rubí en el fondo del mar».

Los cuentos de Munro abundan en estas búsquedas problemáticas y estos ardides. Pero también en esta clase de percepciones: cualquier historia, cualquier ser humano, puede esconder un peligroso tesoro, un inestimable rubí. Un deseo del corazón.

Viejos saldos
(2008)

El día en que cumplió veintiún años, el escritor canadiense de libros sobre la naturaleza Ernest Thompson Seton recibió una factura insólita. Era la cuenta que había llevado su padre de

todos los gastos relacionados con la infancia y juventud de Ernest, incluidos los honorarios del médico que lo había traído al mundo. Y lo más insólito es que, según cuentan, Ernest la pagó. Yo antes pensaba que el padre de Seton era un majadero, pero ahora me pregunto: ¿y si, como cuestión de principios, tenía razón? ¿Estamos en deuda con algo o alguien por el mero hecho de existir? Y si es así, ¿qué es lo que debemos, a quién o a qué se lo debemos y cómo debemos pagarlo?

Cuando me pidieron que pronunciara las Conferencias Massey del año 2008, decidí aprovecharlas para explorar un tema del que sabía muy poco, pero que, por eso mismo, me intriga. Ese tema es la deuda.

No la gestión de deudas, ni el déficit de sueño, ni la deuda nacional, ni cómo se administra un presupuesto mensual, ni por qué la deuda es en el fondo algo positivo porque nos permite pedir prestado para generar riqueza, ni siquiera la adicción a las compras o los métodos para detectar que la sufres: internet y las librerías están llenas de información al respecto.

Tampoco me interesan las formas de deuda más sórdidas: las deudas de juego, las venganzas mafiosas o la justicia kármica (según la cual las malas acciones pueden hacer que nos reencarnemos en un escarabajo); tampoco los melodramas donde esos acreedores con bigotillo y chistera se aprovechan de un retraso en el pago del alquiler para obligar a las chicas bonitas a tener relaciones sexuales con ellos (aunque tal vez roce estos hechos). Lo que me interesa es la deuda como constructo humano —y, por tanto, como constructo de la imaginación— y la forma en que ese constructo refleja y magnifica tanto los voraces deseos humanos como sus miedos más feroces.

Dice Alistair MacLeod que los escritores escriben sobre

aquello que les preocupa. También sobre aquello que los desconcierta, añadiría yo. Este tema es uno de los más preocupantes y desconcertantes que conozco: ese peculiar nexo donde el dinero, la narración o el relato y las creencias religiosas se cruzan, a menudo con una fuerza explosiva.

Lo que de adultos nos causa perplejidad ya nos asombraba de niños, o por lo menos ése es mi caso. En la sociedad de finales de los cuarenta en la que yo me crie había tres cosas sobre las cuales no se debía preguntar. Una era el dinero, en especial cuánto ganaba alguien. La segunda era la religión: conversar sobre ese tema conducía directamente a la Inquisición española o algo peor. La tercera era el sexo. Yo vivía entre biólogos y el misterio del sexo —al menos tal como lo practicaban los insectos— era algo que se podía desvelar en los manuales que circulaban por toda la casa: el oviscapto no tenía secretos. De modo, pues, que esa ardiente curiosidad que experimentan los niños con respecto a lo prohibido se centraba, al menos para mí, en los otros dos tabúes: el económico y el religioso.

Al principio parecían dos categorías distintas. Estaban las cosas de Dios, que eran invisibles, y luego estaban las del césar, que eran muy materiales. Éstas adoptaban la forma de becerros de oro, de los que no había muchos en Toronto por aquel entonces, y también de dinero, el amor hacia el cual era la raíz de todos los males. Por otro lado, también estaba Scrooge McDuck, el tío Gilito —de cuyas historietas yo era ávida lectora —, un multimillonario impetuoso, rácano y a menudo muy astuto que debía su nombre a Ebenezer Scrooge, el famoso avaro redimido de Charles Dickens. El plutócrata Gilito tenía una inmensa caja fuerte llena de monedas de oro donde él y sus tres sobrinos adoptivos se zambullían como si fuera una piscina. Para él y los tres chicos, el dinero no era la raíz de

todos los males, sino algo con lo que pasar un rato agradable jugando. ¿Cuál de esas dos visiones era la correcta?

Por lo general los niños de los años cuarenta recibíamos una pequeña paga y, aunque por un lado no debíamos hablar de dinero ni aficionarnos demasiado a él, por otro se esperaba que aprendiéramos a administrarlo desde una edad muy temprana. A los ocho años conseguí mi primer empleo remunerado. Yo, a mí manera, ya estaba familiarizada con el dinero: recibía una asignación de cinco centavos semanales, cantidad con la que se podían comprar muchas más caries que hoy en día. Lo que no me gastaba en caramelos me lo guardaba en una caja de té Lipton de estaño donde se veía una ilustración de vivos colores ambientada en la India, con un elefante, una ostentosa dama con un velo, hombres con turbante, templos y cúpulas, palmeras y un deslumbrante cielo azul. Las monedas de cinco centavos presentaban dos hojas en una de las caras y la cabeza de un rey en la otra, y me interesaban más o menos en función de su belleza y lo difíciles que fueran de encontrar: las del rey Jorge VI, el monarca reinante, eran bastante comunes y, por tanto, según mi pequeña escala de esnobismo, se cotizaban poco. Además, en ellas el rey aparecía completamente afeitado. Pero todavía circulaban algunas del hirsuto Jorge V y, con un poco de suerte, incluso alguna de Eduardo VII con su poblada barba.

Yo sabía que esas monedas podían canjearse por bienes tales como cucuruchos de helado, pero éstos no me parecían superiores a otras unidades dinerarias usadas por mis amigas (los cromos de aviones que venían en las cajetillas de cigarrillos, los tapones de las botellas de leche, los cuadernos de historietas o los múltiples tipos de canicas de vidrio). Dentro de cada una de estas categorías, el principio era el mismo: la rareza y la belleza incrementaban el valor. Quienes fijábamos el tipo de cambio éramos los propios niños, aunque de todos

modos regateábamos mucho.

Todo eso cambió cuando conseguí un trabajo. Me pagaban veinticinco centavos la hora —¡una fortuna!— y la tarea consistía en sacar a pasear a un bebé en su cochecito por la nieve. Mientras el bebé estuviera vivo y no demasiado gélido a la vuelta, me daban los veinticinco centavos. Fue durante esa etapa de mi vida cuando cada centavo empezó a valer lo mismo que cualquier otro, con independencia de la cabeza que en él apareciera, lo cual me enseñó una lección importante: por desgracia, en el mundo de las altas finanzas las consideraciones estéticas enseguida pierden importancia.

Como ganaba tanto dinero, me dijeron que tenía que abrirme una cuenta corriente, de modo que pasé de la caja de té Lipton a la libreta de ahorros de color rojo. Quedaba clara al fin la diferencia entre los centavos con cabeza y las canicas, los tapones de botellas de leche, los cuadernos de historietas y los cromos de aviones, pues las canicas no podían depositarse en el banco. En cuanto al dinero, en cambio, nos apremiaban a ingresarlo allí para tenerlo a buen recaudo. Cada vez que reunía una cantidad peligrosa de ese material —un dólar, pongamos—, me lo llevaba al banco, donde un temible cajero anotaba, con pluma y tinta, la suma depositada. El último número de la serie se llamaba «saldo» o «balance», término que yo no comprendía, porque por ahí no se veía ninguna balanza.

De vez en cuando aparecía en mi libreta roja una cantidad de dinero extra que yo no había depositado. Eso, me informaron, se llamaba «interés» y yo me lo había «ganado» por el simple hecho de tener mi dinero en el banco. Eso tampoco lo entendía. Naturalmente, era interesante disponer de un dinero extra —suponía que por eso lo llamaban «interés»—, pero yo sabía que en realidad no me lo había ganado: no me había llevado a ningún bebé del banco a pasear por la nieve. Entonces ¿de dónde salían esas enigmáticas cantidades? Sin duda del mismo

lugar imaginario del que provenían las monedas de cinco centavos que nos dejaba el ratoncito Pérez a cambio de nuestros dientes de leche: un reino inventado con intención piadosa que no aparecía en ningún mapa; pero todos debíamos fingir que creíamos en él so pena de que el truco de los «cinco centavos por diente» dejara de funcionar.

No obstante, las monedas que aparecían debajo de la almohada eran bien reales. Como lo era el interés del banco, ya que uno podía retirarlo y transformarlo de nuevo en monedas y, por consiguiente, en caramelos y cucuruchos de helado. Ahora bien, ¿cómo era posible que una ficción generara objetos reales? Por cuentos como *Peter Pan* yo sabía que si uno dejaba de creer en las hadas, éstas se morían al instante; si dejaba de creer en los bancos, ¿también ellos expirarían? Los adultos decían que los bancos eran reales y las hadas no. Pero ¿sería verdad?

Así empezaron mis perplejidades en materia económica. Y todavía no han terminado.

Durante el último medio siglo he pasado mucho tiempo viajando en transporte público. Yo soy una de esas personas que siempre leen los anuncios. En los años cincuenta había montones de anuncios de fajas y sostenes, desodorantes y colutorios. Hoy han desaparecido y su lugar lo ocupan otros que hablan de enfermedades: problemas cardíacos, artritis, diabetes y demás; anuncios para ayudarnos a dejar de fumar; anuncios relacionados con series de televisión donde siempre figuran mujeres con aspecto de diosas, aunque a veces es fácil confundirlas con las de los anuncios de tintes o cremas de piel; anuncios de agencias a las que puedes llamar si sufres adicción al juego. Y anuncios de servicios relacionados con deudas: de éstos los hay a montones.

En uno de ellos aparece una mujer muy sonriente con un niño pequeño. Al pie pone: «Ahora mando yo... y los acreedores ya no me llaman». «¿Cómo que el dinero no da la felicidad? La deuda puede gestionarse», dice otro. «¡Hay Vida después de la Deuda!», proclama un tercero. «¡Vivir feliz para siempre no es imposible!», asegura un cuarto fomentando esa creencia en los cuentos de hadas que nos anima a esconder las facturas debajo de la alfombra para luego fingir que están pagadas. «¿Te persiguen?», pregunta en tono ominoso un quinto anuncio desde la parte de atrás de un autobús. Estos servicios no nos prometen que nuestras onerosas deudas desaparezcan en un abrir y cerrar de ojos, sino que nos invitan a consolidarlas y pagarlas a plazos mientras aprendemos a no gastar como manirrotos, motivo por el cual hemos acabado endeudándonos hasta las cejas.

¿Por qué hay tantos anuncios de este tipo? ¿Quizá porque nunca había habido tanta gente endeudada? Es muy posible.

Durante los años cincuenta, la época de las fajas y los desodorantes, los anunciantes evidentemente creían que no había nada más angustioso que ir por el mundo paseando un cuerpo flácido y, además, maloliente. Era el cuerpo lo que podía írsenos de las manos y por eso había que dominarlo; de lo contrario podía asomar y hacer cosas que nos provocaran una vergüenza tan profunda y de índole tan sexual que ni siquiera se podía aludir a ellas en el transporte público. Hoy en día es muy distinto. Las bromas sexuales forman parte de la industria del entretenimiento y, por tanto, ya no son motivo de censura y culpa; por eso el cuerpo ha dejado de ser nuestro principal motivo de angustia a menos que padezca alguna de esas enfermedades que tanto afloran en los rótulos publicitarios. Lo que ahora nos preocupa es la columna del debe en el libro de contabilidad.

Y con razón. La primera tarjeta de crédito entró en

circulación en 1950. Hacia 1955 la relación deuda-ingresos de la familia media canadiense era del 55 %; en 2003 era del 105,2 %. Esta ratio ha ido al alza desde entonces. En Estados Unidos era del 114 % en el año 2004. En otras palabras, muchísimas personas gastan más de lo que ingresan. Y lo mismo hacen muchos Gobiernos.

Una amiga me cuenta que a escala microeconómica hay una epidemia de deuda entre los mayores de dieciocho años, en especial los estudiantes universitarios: las entidades de crédito los tienen en el punto de mira y ellos corren y gastan todo lo que pueden sin detenerse a calibrar las consecuencias, de suerte que luego se ven con deudas que no pueden liquidar y con tipos de interés muy elevados. La neurología nos dice que el cerebro adolescente es muy distinto del adulto y no es capaz de echar las cuentas a largo plazo del «compre ahora-pague después», por lo que este tipo de práctica debería considerarse explotación infantil.

En el otro lado de la balanza, el mundo financiero ha sufrido hace poco una fuerte sacudida provocada por el derrumbe de una pirámide de deuda relacionada con algo llamado «hipotecas *subprime*», una estafa piramidal que la mayoría de la gente no acaba de entender, pero que podríamos resumir diciendo que ciertas entidades financieras endosaron hipotecas a personas que de ningún modo podían hacer frente a las cuotas; después de eso metieron esas deudas fraudulentas en unos cajones llamativamente etiquetados y se las vendieron a empresas y fondos de alto riesgo que les atribuyeron cierto valor. Como lo de repartir tarjetas de crédito entre adolescentes, pero a una escala muchísimo mayor.

Una amiga me escribe desde Estados Unidos:

> Antes tenía cuentas en tres bancos y una hipoteca en una cuarta entidad. El banco número uno compró los otros dos y ahora está

> haciendo todo lo posible por comprar la entidad que me concedió la hipoteca, que ha quebrado, sólo que esta mañana se ha sabido que este último banco también atraviesa graves dificultades. Ahora están intentando renegociar con la sociedad de crédito hipotecario. Primera pregunta: si tu compañía está a punto de quebrar, ¿por qué ibas a querer comprar otra cuya insolvencia aparece en la portada de los periódicos? Segunda pregunta: si todos los prestamistas quiebran, ¿quedan libres de obligaciones los prestatarios? No te puedes imaginar el disgusto que tiene la gente, tan aficionada a pedir créditos. Tengo entendido que en el Medio Oeste hay barrios enteros que se parecen a los barrios de mi ciudad natal: casas vacías con el césped hasta las rodillas, las enredaderas y hierbajos campando a sus anchas y nadie dispuesto a admitir que es el propietario de tal o cual parcela. La que se avecina va a ser de órdago, vamos a cosechar lo que hemos sembrado.

El tono es casi bíblico, pero hay algo que sigue sin estar claro: ¿cómo y por qué ha ocurrido esto? Puede que la respuesta que oigo a menudo —«la codicia»— sea acertada, pero no contribuye demasiado a desvelar los misterios más profundos de este fenómeno. ¿Cuál es el origen de esta «deuda» que nos trae por el camino de la amargura? Es como el aire, que está a nuestro alrededor, pero nunca pensamos en él a menos que se produzca algún fallo de suministro. Nos hemos acabado convenciendo de que es indispensable para la prosperidad colectiva. Cuando todo marcha bien, flotamos agarrados a ella como si fuera un globo de helio; subimos cada vez más y el globo se va hinchando, hasta que —¡puf!— algún aguafiestas le clava un alfiler y caemos. Pero ¿cuál es la naturaleza de ese alfiler? Otra amiga solía decir que los aviones se sostienen en el aire sólo porque las personas —contra toda lógica— creen que pueden volar: sin esa ilusión colectiva los aparatos caerían en picado. ¿Es la «deuda» algo parecido?

En otras palabras, a lo mejor la deuda existe porque nos la imaginamos. Y lo que yo quiero investigar son las formas que

esta idea ha ido adoptando, así como su impacto sobre la realidad vivida.

Nuestra actitud con respecto a la deuda está muy arraigada en nuestra cultura, entendiendo por cultura «un modificador extremadamente poderoso que afecta a todo cuanto somos o hacemos y que penetra hasta el núcleo de la existencia humana», como dice el primatólogo Frans de Waal. Aunque es posible que haya algunas conductas aún más básicas que también se están alterando.

Supongamos que todos los actos humanos —los buenos, los feos, los malos— pudieran almacenarse en un muestrario de comportamientos bajo un marbete donde se leyera *Homo sapiens*. Dichos actos no se encuentran en el muestrario etiquetado «arañas», razón por la cual no nos dedicamos a comer moscardones; tampoco figuran en el que luce la etiqueta «perros», razón por la cual tampoco vamos por ahí marcando bocas de incendio con nuestras glándulas odoríferas ni hurgando con las narices en las bolsas de basura. Dentro de nuestro repertorio de conductas hay una sección relativa a la alimentación, pues los humanos, como todas las especies, nos movemos por el apetito y el hambre. Los otros compartimentos del muestrario contienen miedos y deseos menos concretos: cosas como «me gustaría volar», «me gustaría tener relaciones sexuales contigo», «la guerra une a la tribu», «me dan miedo las serpientes» o «¿qué me pasará cuando me muera?».

No obstante, nada hay en ese muestrario que no tenga algún tipo de base o relación con las pautas humanas más rudimentarias: lo que queremos, lo que no queremos, lo que admiramos, lo que despreciamos, lo que amamos, lo que odiamos o tememos. Algunos genetistas hablan incluso de «módulos», como si fuéramos sistemas electrónicos con bloques

de circuitos funcionales que pueden encenderse y apagarse. Que estos módulos discretos existan y formen parte de nuestro cableado neuronal definido genéticamente sigue siendo objeto de experimentación y debate, pero, en cualquier caso, entiendo que cuanto más antigua es una conducta reconocible y pautada —cuanto más atrás en el tiempo se remonte de manera demostrable—, tanto más integrada debe de estar en nuestra condición humana y tanto más evidentes serán sus variaciones culturales.

No estoy proponiendo la existencia de una «naturaleza humana» inmutable y grabada en piedra; la epigenética nos enseña que los genes pueden ser expresados o «activados», pero también neutralizados de diferentes modos, en función del entorno. Lo único que digo es que, a falta de configuraciones ligadas a los genes —de ciertos bloques o fundamentos, por así decir—, las múltiples variaciones en las conductas humanas básicas que vemos a nuestro alrededor no se producirían. Un videojuego como *Everquest*, donde el jugador empieza siendo un desollador de conejos, pero puede convertirse en caballero y poseer su propio castillo a fuerza de vender y comerciar, de cooperar con otros jugadores en misiones colectivas y de atacar otros castillos, sería impensable si no fuéramos una especie social y, a la vez, consciente de las jerarquías.

¿Cuáles son los cimientos sobre los cuales se alza la elaborada filigrana de la deuda que nos rodea por doquier? ¿Por qué somos tan vulnerables a las ofertas que nos permiten obtener algo ahora a cambio de un oneroso pago en el futuro? ¿Será sencillamente que estamos programados para recoger los frutos que cuelgan de las ramas más bajas y comer hasta hartarnos, sin pensar que quizá más tarde no tendremos qué llevarnos a la boca? En parte, sí: si nos pasamos setenta y dos horas sin ingerir líquidos o dos semanas sin comer, lo más probable es que acabemos muriendo, de modo que, si no nos

comemos ahora mismo alguno de esos frutos que penden de las ramas más bajas, dentro de seis meses no estaremos aquí para felicitarnos por haber tenido fuerza de voluntad y no haber cedido a la tentación de la gratificación instantánea. En este sentido las tarjetas de crédito son para el prestamista una apuesta segura, ya que el concepto del «lléveselo ya» viene a ser una variante de un proceder que data de cuando éramos cazadores-recolectores, mucho antes de que nadie pensara en ahorrar para la jubilación. Pájaro en mano valía más que ciento volando; y pájaro en boca, más todavía. Ahora bien, ¿es posible resumir esta cuestión hablando de ganancias a corto plazo y penurias a largo? ¿Nace la deuda de la codicia o —siendo más indulgentes— de la necesidad?

Sostengo que hay otra piedra angular interior sin la cual no podrían existir ni la deuda ni las estructuras de crédito: nuestro sentido de la justicia. En su forma más noble, se trata de una característica humana admirable. Sin ese sentido de la justicia que, en su vertiente positiva, nos dice «favor con favor se paga», no entenderíamos que es justo devolver lo que nos han prestado y, por tanto, nadie sería tan estúpido como para prestarle algo a alguien con la esperanza de que se lo devuelva. Las arañas no comparten los moscardones con otras arañas: los animales sociales son los únicos que comparten. La vertiente sombría de la justicia es el sentido de la injusticia: por ese camino nos alegramos cuando, pese a haber cometido una canallada, nos salimos con la nuestra o nos dejamos arrastrar por la ira y el deseo de venganza cuando quienes sufrimos la injusticia somos nosotros.

Los niños empiezan a decir «¡no es justo!» en torno a los cuatro años, mucho antes de que se les despierte el interés por los productos de inversión sofisticados o de que tengan la más mínima noción sobre el valor de las monedas y los billetes. También se sienten satisfechos cuando el villano del cuento

recibe su merecido y se inquietan cuando no es así. Según parece, el perdón y la compasión, como el gusto por las aceitunas y las anchoas, se adquieren más adelante, y a veces —cuando una cultura no los promueve— ni siquiera llega a adquirirse. Sea como fuere, los niños creen que meter a una persona mala en un barril cerrado con clavos y arrojarla al mar restaura el equilibrio cósmico y destierra las fuerzas malignas, y eso los ayuda a dormir mejor por la noche.

El interés por la justicia se refina con la edad. A partir de los siete años empieza una fase legalista en la que a cada momento se discute la justicia —o, más habitualmente, la injusticia— de cualquier regla impuesta por los adultos. A esa edad, además, el sentido de la justicia puede adoptar formas curiosas. Por ejemplo, en la década de los ochenta los niños de nueve años practicaban un extraño ritual que consistía en lo siguiente: si viajaban en coche, miraban por la ventanilla hasta que veían un Volkswagen Escarabajo. Entonces golpeaban el brazo del niño que tuvieran al lado y gritaban: «¡No hay rebote!» El primero que veía un Volkswagen Escarabajo tenía derecho a golpear al otro, y la apostilla «¡no hay rebote!» quería decir que el segundo no tenía derecho a devolver el golpe. No obstante, si el niño que había recibido el golpe se las ingeniaba para gritar «¡rebote!» antes de que el primero pudiera invocar el conjuro protector, era legítimo devolver el manotazo. El dinero no entraba en esta ecuación: nadie podía pagar para librarse del sopapo. La base de todo era el principio de reciprocidad: a cada ataque le correspondía un contraataque que inevitablemente llegaba a menos que se pronunciase la cláusula salvífica a la velocidad de la luz.

Hay que estar ciego para no ver en este ritual una forma condensada de la *lex talionis* formulada hace casi cuatro mil años en el Código de Hammurabi y reformulada como la ley bíblica del «ojo por ojo y diente por diente». *Lex talionis*

significa, más o menos, «ley de retribución en especie o de forma adecuada». Según las reglas del juego del Volkswagen, los golpetazos se anulan unos a otros, a menos que el agresor invoque la protección mágica. Encontramos protecciones similares en el terreno de los contratos y la documentación jurídica, donde hay fórmulas que empiezan: «Sin perjuicio de lo establecido anteriormente...».

A todo el mundo le gustaría tener derecho a un puñetazo gratis o a un almuerzo gratis o a cualquier cosa gratis, pero todos sospechamos que las posibilidades de obtener semejante derecho son mínimas, a menos que nos saquemos de la manga alguna fórmula mágica realmente efectiva. Sin embargo, ¿cómo sabemos que un puñetazo puede dar pie a recibir otro? ¿Se debe a la socialización temprana —la que aprendemos, por ejemplo, cuando en preescolar nos peleamos por la plastilina y luego decimos «Melanie me ha mordido»— o a algún tipo de plantilla que llevamos instalada en el cerebro?

Veamos si puede ser esto último. Para que exista un constructo mental del tipo «deuda» —me debes algo que quedará saldado cuando me lo hayas transferido—, se requieren varias condiciones. Una de ellas, como ya he dicho, es la noción de justicia. Ligada a ésta encontramos la noción de valores equivalentes: ¿cómo se logra que las dos columnas (el debe y el haber) de la cuenta de resultados, o el libro de agravios, o el programa de contabilidad que todos llevamos dentro arrojen la misma cifra? Si Johnny tiene tres manzanas y Suzie tiene un lápiz, ¿es aceptable cambiar una manzana por un lápiz o quedará pendiente el pago de otra manzana u otro lápiz? Depende del valor que Johnny y Suzie asignen a sus respectivos bienes de cambio, que a su vez dependerá del hambre que tengan o de lo mucho que necesiten un utensilio para

comunicarse. En todo intercambio percibido como justo, ambas partes se equilibran y nadie piensa que el otro queda a deber.

Incluso la naturaleza inorgánica tiende al equilibrio, también conocido como «estado estático». Muchos habrán hecho, de pequeños, el experimento elemental consistente en verter agua salada en un lado de una membrana permeable y agua dulce en el otro y calcular cuánto tarda el cloruro de sodio en trasladarse por el H_2O hasta que ambos lados tienen la misma cantidad de sal. O, ya adultos, se habrán dado cuenta de que si apoyan el pie frío contra la pierna caliente de su pareja, el pie se calienta y la pierna de la pareja se enfría. (Si prueban esto en casa, por favor, luego no me echen a mí la culpa).

Muchos animales son capaces de distinguir entre «mayor que» y «menor que». Para los depredadores resulta imprescindible, ya que si el pez chico tratara de comerse al grande podría meterse en un buen lío. Las águilas de la costa del Pacífico pueden ahogarse en una tumba de agua por culpa de un salmón excesivamente pesado, porque una vez aferrada la presa no pueden desengancharla de las garras hasta que tocan tierra firme. Si alguna vez han ido con niños a la jaula de los grandes felinos del zoológico, se habrán percatado de que un felino de tamaño mediano, pongamos un guepardo, apenas presta atención a los adultos, pero observa con ávida curiosidad a los pequeños, ya que éstos son una comida de tamaño asequible, mientras que los mayores seguramente no lo son.

La capacidad para calcular el tamaño de un enemigo o una presa es un rasgo frecuente en el reino animal, pero entre los primates, sobre todo cuando llega el momento de repartir golosinas, roza los límites de lo desconcertante. En el año 2003 la revista *Nature* publicó un artículo sobre ciertos experimentos de Frans de Waal, del Centro Nacional de Investigación de Primates Yerkes de la Universidad de Emory, y la antropóloga

Sarah F. Brosnan. Empezaron enseñando a un grupo de monos capuchinos a intercambiar guijarros por rodajas de pepino. Después a uno de ellos le dieron una uva —más valiosa para los monos— a cambio de un guijarro. «Es posible hacer esto veinticinco veces seguidas y los monos se mostrarán perfectamente satisfechos al recibir las rodajas de pepino», explicaba De Waal. Sin embargo, en cuanto uno de los monos recibía la uva y por tanto una recompensa mejor por el mismo trabajo, los que recibían rodajas de pepino se enfadaban, se ponían a arrojar los guijarros desde la jaula y se negaban a seguir cooperando. La mayoría de los monos se enfurecía tanto cuando uno de ellos recibía una uva sin motivo que algunos incluso dejaban de comer. Se formaba algo similar a un piquete de monos, sólo les faltaban unas pancartas donde pusiera: ¡EL REPARTO DE UVA ES INJUSTO! El trueque era algo aprendido, como lo era el tipo de cambio guijarro/pepino, pero la indignación parecía espontánea.

Keith Chen, investigador de la Escuela de Administración de la Universidad de Yale, también trabajó con los monos capuchinos y descubrió que podía adiestrarlos para que usaran unos discos metálicos como si fuesen dinero; lo mismo que con los guijarros, pero con objetos brillantes. «Mi principal objetivo consistía en determinar qué aspectos de nuestro comportamiento económico son innatos, se hallan profundamente grabados en nuestro cerebro y perduran en el tiempo», aseguraba Chen. Pero ¿por qué limitarse a comportamientos tan palmariamente económicos como el trueque? Entre los animales sociales que necesitan cooperar para alcanzar objetivos comunes como —en el caso de los capuchinos— matar y comer ardillas, o —en el caso de los chimpancés— matar y comer gálagos, ha de haber alguna manera de repartir el producto del esfuerzo colectivo que los miembros del grupo consideren justa. Justo no equivale a igual:

por ejemplo, ¿es justo que el plato de un niño de diez años que pesa cuarenta kilos contenga la misma cantidad de comida que el de un atleta que mide un metro ochenta y pesa noventa kilos? Entre los chimpancés cazadores, el que posee una personalidad o un físico más fuerte suele obtener más, pero todos los que han participado en la cacería reciben al menos algo, lo cual viene a ser el principio que aplicaba Gengis Kan para distribuir el botín de sus conquistas, matanzas y saqueos entre sus aliados y tropas. Los que se sorprenden de que haya partidos políticos que ganan elecciones gracias a la demagogia y el clientelismo deberían recordar lo siguiente: quienes no comparten no tendrán a nadie a su lado cuando lo necesiten. Hay que ofrecerle a la gente al menos unas cuantas rodajas de pepino y abstenerse de repartir uvas entre sus rivales.

Cuando la justicia brilla por su ausencia, los miembros del grupo de chimpancés se rebelan o, cuando menos, se niegan a participar en la siguiente cacería. Como animales sociales que interactúan en el seno de comunidades complejas donde el estatus es primordial, los primates son muy conscientes de qué le corresponde a cada miembro del grupo y qué constituye una muestra de arrogancia intolerable. En definitiva, que los monos capuchinos no tienen nada que envidiarle a la muy distinguida y esnob lady Catherine de Bourgh, de *Orgullo y prejuicio*, la novela de Jane Austen, con su exquisito sentido del rango.

El instinto económico de los chimpancés no se limita a la comida; también suelen intercambiar favores que redundan en beneficio mutuo, es decir, que practican el altruismo recíproco. El chimpancé A se alía con el chimpancé B contra del chimpancé C y espera que, cuando llegue el momento, el chimpancé B lo ayude a él. Si el chimpancé B no acude cuando el chimpancé A lo necesita, éste se enfurece y explota de rabia. Es como si llevaran un dietario interior: el chimpancé A tiene muy claro lo que le debe el chimpancé B, y éste también lo

sabe. Por lo visto, los chimpancés tienen deudas de honor. Es el mismo mecanismo que aparece en *El padrino*, la película de Francis Ford Coppola: un hombre cuya hija ha sido desfigurada acude al jefe mafioso para pedirle ayuda y la obtiene, pero se sobreentiende que más adelante tendrá que devolverle el favor de algún modo poco apetecible.

Como dice Robert Wright en su libro *The Moral Animal: Why We Are the Way We Are* [El animal moral: por qué somos como somos], publicado en 1994:

> Cabe suponer que el altruismo recíproco ha moldeado no sólo la textura de las emociones humanas sino también la cognición. Leda Cosmides ha demostrado que las personas son capaces de resolver enrevesados rompecabezas lógicos cuando éstos se presentan bajo la apariencia de un intercambio social, sobre todo cuando el objeto del juego consiste en detectar si alguien hace trampas. Según Cosmides, esto sugiere que entre los órganos mentales que rigen el altruismo recíproco hay un módulo para la «detección de tramposos». Sin duda, quedan otros por descubrir.

Queremos que los tratos y los intercambios sean justos y sin letra pequeña, al menos en lo que atañe a los demás. Un módulo para la «detección de tramposos» presupone la existencia de un módulo paralelo que valore la honradez, el hecho de no hacer trampas. Antes, en el patio del colegio, los niños exclamaban «¡los tramposos nunca ganan!». Y es verdad: juzgamos con severidad a los tramposos, y eso afecta a su prosperidad futura; mas, por desgracia, también es verdad que sólo los juzgamos así cuando han sido descubiertos.

Wright, en *The Moral Animal*, describe un programa de simulación informática que en 1970 ganó un concurso propuesto por Robert Axelrod, profesor de ciencia política estadounidense. El objetivo del concurso consistía en averiguar qué pautas de conducta eran más apropiadas; para ello, varios

programas debían superar una serie de encuentros con otros programas. Cada vez que tenía su primer «encuentro» con otro, el programa debía decidir si cooperaba, si reaccionaba de manera agresiva, si hacía trampa o si se negaba a jugar. «El contexto de la competición», explica Wright, «reflejaba muy bien el contexto social de la evolución humana y prehumana, es decir, el de una sociedad muy reducida: varias docenas de individuos que interactúan de manera habitual. Cada programa "recordaba" si los otros habían cooperado en encuentros anteriores y ajustaba su conducta en consecuencia».

El ganador del concurso se llamaba Tit for Tat («toma y daca»), expresión que proviene de otra, *tip for tap*, que en otro tiempo significaba algo así como «golpe por golpe». El programa Tit for Tat aplicaba reglas muy sencillas: «En el primer encuentro con cualquier programa, cooperaba. En los siguientes encuentros hacía lo que el otro programa hubiera hecho en el encuentro anterior. Los favores se pagan en especie, pero las barrabasadas también». A la larga éste fue el programa ganador, ya que no se dejaba engatusar dos veces —si un oponente lo engañaba, en su siguiente encuentro se abstenía de cooperar con él— y, a diferencia de los tramposos y los embaucadores sistemáticos, no provocaba rechazo en los demás ni tampoco se veían involucrado en escaladas de agresión. Jugaba aplicando la regla del ojo por ojo: trata a los demás como te traten a ti. (Que no es lo mismo que la «regla de oro»: trata a los demás como querrías que te tratasen a ti. Ésta es mucho más difícil de seguir). En el concurso de programas informáticos que ganó Tit for Tat, cada jugador disponía de los mismos recursos. Encarar el primer encuentro con amabilidad y reaccionar en los siguientes en función del trato recibido —bien por bien y mal por mal— puede ser la estrategia ganadora sólo si todos juegan en igualdad de condiciones. No se permitía que ninguno de los programas dispusiera de armas más

potentes que los demás; si se hubiera permitido que alguno de los participantes utilizara, por así decir, un carro de guerra, el arco mongol de Gengis Kan o la bomba atómica, Tit for Tat habría perdido porque el jugador más aventajado tecnológicamente habría podido eliminar a sus rivales, esclavizarlos u obligarlos a negociar en condiciones desfavorables. Esto es, de hecho, lo que ha venido ocurriendo a lo largo de la historia: quienes ganaban las guerras promulgaban las leyes, unas leyes que, al justificar la existencia de pirámides sociales cuya cúspide ocupaban los vencedores, consagraban la desigualdad.

Scrooge
Una introducción
(2009)

Charles Dickens escribió *Canción de Navidad* en 1843. Para entonces ya era muy famoso: se había labrado un nombre con *Los papeles póstumos del Club Pickwick* y lo había consolidado con *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *La tienda de antigüedades* y *Barnaby Rudge*, todo ello antes de cumplir los treinta. Un ritmo prodigioso. Ningún otro escritor ha sido capaz de escribir con tanta rapidez ni de producir una obra de semejante calidad a una edad tan temprana.

Dicen que Dickens escribió *Canción de Navidad* en seis semanas para pagar una deuda —quizá por eso en sus novelas siempre aparecen acreedores avariciosos— y que la consideraba un *jeu d'esprit* sin mayores pretensiones: un cuento de hadas o de fantasmas destinado a entretener y a que el lector pasara un rato agradable. La historia sigue la estructura

tripartita de los cuentos de hadas —los tres espíritus de la Navidad, las tres edades de Scrooge (el pasado, el presente, el futuro)— y tiene un final propio también de ese género, en el que la luz triunfa sobre la oscuridad, reinan la bondad y la armonía, y la vida del inocente —el pequeño Tim— se salva del peligro, por no hablar del alma retorcida del viejo Scrooge.

La intención secreta de Dickens —reflejada en el título provisional de la obra, «El mazo»— era la de asestar unos cuantos golpes más en pro de la justicia social, y para ello contrapuso avaricia y pobreza, y a continuación planteó su habitual antídoto: un derroche de benevolencia particular. Porque, como ya observó George Orwell, aunque Dickens ardía de ira ante las injusticias sociales, nunca llegó a promover una revolución política a gran escala.

Pero nada de esto explica la arrolladora longevidad ni la popularidad del protagonista de la *Canción*, Ebenezer Scrooge. Scrooge es uno de esos personajes que, como Hamlet, han cobrado vida al margen de la historia que los vio nacer y se han convertido en modelos reconocibles al instante, incluso entre aquellos que nunca han leído la obra.

¿Cómo es posible? Permítanme que consulte con mi particular modelo de ese dickensiano repositorio de conocimiento infalible: el «corazón humano». ¿Cuándo me encontré por primera vez con el inmortal Scrooge y por qué le tomé tanto cariño? Es como si lo conociera de toda la vida. ¿Tal vez oí *Canción de Navidad* en la radio en los años cuarenta, cuando era niña? Puede ser: eran los años dorados de la radio. ¿O quizá lo descubrí como descubrí tantas otras cosas: mientras me miraba con sus ojillos centelleantes y astutos desde los anuncios de alguna revista a todo color? En este sentido Scrooge era una especie de anti-Papá Noel: el gemelo malvado de Papá Noel. El uno, gordo, rollizo, feliz y generoso; el otro, enclenque, arisco, desabrido y avaro. Y, sin embargo, al final

de la *Canción*, el nuevo Scrooge redimido —el que manda comprar un pavo y le sube el sueldo a Bob Cratchit— se ha convertido en una especie de Papá Noel, lo cual plantea la escalofriante posibilidad de que uno de estos días Papá Noel se arrugue, se marchite y se transforme en la peor versión de Scrooge: la del viejo cascarrabias que aparece en el primer capítulo del libro. Pensemos en esos punitivos trozos de carbón de los que tan poco se habla hoy en día, pero que Papá Noel siempre lleva a cuestas, estoy segura, como parte del arsenal de trucos sucios que se reserva para los peores casos. Precisamente carbón es lo que al malvado Scrooge le habría gustado dejarnos en el calcetín.

Sea como fuere, cuando mi hija de siete años descubrió al Scrooge McDuck de Disney, también llamado tío Gilito, yo ya sabía muy bien lo que significaba ese nombre: que detrás de aquella maquinadora fachada ardía un impulso amable y generoso. Era buena señal que los tres sobrinos del tío Gilito lo adoraran: cuando estaba de buen humor se comportaba como un niño y era muy divertido.

Ésta es una de las claves del Ebenezer Scrooge original: en el fondo, es un niño. El problema es que cuando lo conocemos al principio de *Canción de Navidad* es un niño que se ha hecho mayor y está herido. Al crear a Scrooge, Dickens hurgó en lo más profundo de sí mismo y trasladó a su personaje gran parte del dolor que cargaba en silencio. Jamás había olvidado el período más negro de su vida, cuando el irresponsable de su padre había terminado en prisión por no pagar sus deudas y el joven Charles se había visto obligado a dejar el colegio para ponerse a trabajar en una fábrica de betún y ayudar a mantener a su misérrima familia. Esa época no duró para siempre, pero para los niños el presente es la eternidad: el joven Dickens no acertaba a ver cómo salir de aquel extraño infierno al que lo habían empujado los percances financieros de su padre.

La escena más conmovedora de *Canción de Navidad* no es la muerte del pequeño Tim, por muy lacrimógena que sea; tampoco el desconsolado retrato del futuro cadáver de Scrooge, «despojado, robado, abandonado de todos, que nadie velaba y por el que nadie lloraba». (Siendo objetivos, podríamos observar que a un cadáver ya no le importa qué lleva puesto ni quién lo vela, pero a Dickens sí le importa, y mucho). No, la escena más patética es la primera estampa que el espíritu de la Navidad pasada le muestra a Scrooge: su joven yo, «un niño solitario, olvidado de sus amigos», en un internado decadente y sombrío en el que todos los alumnos se han ido a casa a pasar la Navidad. Por suerte, el pequeño Scrooge tiene algunos amigos, pero son imaginarios: sólo existen en los libros. Sin embargo, en la estampa siguiente —varios años después—, estos amigos también se han ido y la desesperación ha ocupado su lugar.

Quedarse solo, ser un niño desamparado al que han abandonado y olvidado en ese sitio lúgubre: ésa es la pesadilla dickensiana que encarna Scrooge. Es esto, y no la llegada de Fan, la hermana de Scrooge, para llevárselo a casa, ni los alegres bailes y cabriolas que tienen lugar durante los años de aprendizaje de Scrooge con el señor Fezziwig, lo que hace que Scrooge emprenda la senda ruin que ha seguido hasta la vejez. El famoso bramido de Scrooge —«¡Bah! ¡Paparruchas!»— significa en realidad: «Ni siquiera pienso admitir la posibilidad de que los humanos puedan compartir y ser felices, porque eso es algo que a mí se me negó en el período más importante de mi vida». La idea de que el candor navideño y el amor fraterno son un fraude quedó ampliamente probada durante la infancia de Scrooge y, hasta cierto punto, incluso en la de Dickens. Donde pone «escuela sórdida», léase «fábrica de betún», y donde pone «padre indiferente que descuida a su hijo», léase «padre presidiario cuya falta de dinero propició el calvario del

hijo». El corazón de Scrooge se marchitó cuando aún no había caído de la rama porque al de su autor estuvo a punto de ocurrirle lo mismo.

Al parecer, debido al episodio de la fábrica de betún, Dickens se debatió toda la vida entre dos impulsos: el miedo a la ruina, que lo llevó a trabajar a un ritmo desenfrenado para ganar más dinero, y el deseo de dar rienda suelta a esa generosidad que habría salvado a su yo infantil de la fábrica de betún si alguien la hubiese mostrado con él. En muchas de sus obras tiende a organizar a los personajes por parejas. Charles Darnay y Sydney Carton, de *Historia de dos ciudades*, son el ejemplo más evidente: el idealista virtuoso frente al holgazán cínico. A nosotros estas caracterizaciones nos parecen melodramáticas: los héroes y los villanos ya no nos convencen. Sin embargo, en Ebenezer Scrooge Dickens funde los dos opuestos en uno. Al no ser ni héroe ni villano, Scrooge es ambas cosas, además de un individuo cuyos conflictos podemos comprender. Puede que ahí resida la clave de su larga vida y de la popularidad de la que todavía goza: con él no tenemos que elegir. No sólo eso, sino que las dos mitades de Scrooge se corresponden con nuestros dos impulsos relacionados con el dinero: hacer caja y quedárnoslo todo para nosotros, o compartirlo con los demás. Con Scrooge —a través de Scrooge—, podemos hacer ambas cosas.

En *Canción de Navidad* encontramos asimismo a otro de esos desventurados avatares infantiles del joven Dickens: el pequeño Tim. Hay quien cree que Tim es demasiado empalagoso como para tomárselo en serio: es infernalmente bueno. Pero cuando los victorianos decían que alguien era «demasiado bueno para este mundo» —cosa que decían a menudo—, la bondad a la que se referían era más bien una pasividad motivada por problemas de salud: eran niños que solían morir pronto. Dickens, que había relatado ya la muerte de la pequeña Nell en *La tienda de*

antigüedades —escena que arrancó sollozos a lectores de todo el mundo y que Dickens, según confesión propia, escribió con el rostro cuajado de lágrimas—, sabía muy bien cómo plasmar el patetismo que exigía la muerte de Tim, más breve e indirecta. Pero Tim, a diferencia de Scrooge —para quien ya es demasiado tarde—, es un niño al que se puede rescatar, y es el propio Scrooge quien puede hacerlo, quien puede llevar a cabo esa generosa acción que lo habría salvado a él cuando era niño. En su mano está convertirse en «un segundo padre», en esa figura paterna benévola, cabal y económicamente sólida que Dickens nunca tuvo pero que se inventó en tantas ocasiones.

Al final del cuento, cuando los tres espíritus ya se han ido y Scrooge, arrepentido, ha terminado de llorar a lágrima viva —lo cual siempre es una buena señal en el mundo dickensiano—, es ya la mañana del día de Navidad y doblan las campanas. Scrooge comprueba que, después de todo, no está muerto y declara sentirse feliz como un ángel y alegre como un colegial. Pero ¿a qué colegial se refiere? No, desde luego, a aquel niño solo, abandonado y desesperado que deambulaba por el frío y húmedo internado de su infancia. Más bien al alegre colegial que debería haber sido y que ahora puede ser a través de Tim.

Vivimos en una época en que se evita mencionar la salvación de las almas; en lugar de ello preferimos hablar de aprendizaje tardío y de procesos de sanación, y quizá es así como mejor podemos entender a Scrooge. Sean cuales sean los términos de nuestra interpretación, Scrooge ha superado la única prueba que cuenta para un personaje literario: sigue siendo fresco y vital. Podríamos hacernos una camiseta con el lema: «¡Scrooge vive!» En efecto, vive, y nos alegramos con él.

Vida de escritora

(2009)

Ah, sí. Escribir. Vivir. ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? Ése es el problema. O vives o escribes, pero las dos a la vez no, porque, aunque la vida sea el tema de la escritura, es también su enemiga. Por ejemplo:

• • •

LUNES: Mi hija nos lleva en coche a Toronto desde la casita rodeada de nieve y bosque que nos hemos comprado, en parte, para escribir. El caso es que no hemos escrito nada. Hemos estado pintando con lápices de acuarela las marcas que los cuadros de los propietarios anteriores habían dejado en la pared. Hemos rellenado los comederos de los pájaros y observado las aves de invierno —carboneros, trepadores, picos vellosos, jilgueros—, una actividad soporífera en la que terminas babeando si te descuidas. Hemos salido a caminar con raquetas, ella a grandes trancos, yo a duras penas. He escrito una docena de cartas que debería haber enviado hace tiempo. También me he estado obsesionando con: (1) las correcciones de la novela que saldrá en otoño; (2) el artículo sobre el avistamiento de pájaros; (3) otras procrastinaciones. La obsesión es la mejor parte del valor.

MARTES: A primera hora de la mañana, con la ayuda de mi amiga Coleen hemos formado una fila —que atravesaba todo el pasillo, salía por la puerta principal y llegaba hasta el coche— y nos hemos ido pasando las bolsas con la comida del banco de alimentos recolectada durante nuestro último taller de sirope de arce y judías estofadas, un acto que todos los años me roba

tres días de mi vida de escritora. Ni siquiera he sido capaz de poner en marcha la nueva Cuisinart; la anterior se me rompió el año pasado, y por eso nos quedamos cortas de ensalada de zanahoria. En fin, lo hecho, hecho está. Mi obsesión de hoy martes es: ¿qué ha sido de la cajita metálica donde guardo las recetas? ¿Me la habrá afanado alguien para venderla en eBay? Está llena de «escritos» míos, ilegibles: *muffins* de brotes de trigo y cosas por el estilo. «Buena suerte descifrándolos, ladrón de recetas», he pensado. Le he preguntado a todo aquel que pudiera saber algo. Todos cara de no tener ni idea.

He empezado el diario de 2009, con sólo dos semanas de retraso. He hecho un dibujo bonito en la primera página. Le he pegado una entrada de cine: *Frost/Nixon*. O quizá era al revés.

• • •

MIÉRCOLES: Hoy sí he escrito un poco: un discurso que me toca pronunciar el sábado, en la fiesta de cumpleaños de otra escritora. El asunto es delicado, porque nuestra relación se remonta a finales de los sesenta, principios de los setenta, cuando yo no era el Pilar de la Sociedad que soy ahora y todas éramos bastante más impetuosas. Tiene que durar unos cinco minutos. Ya está terminado. Se lo he mostrado al Compañero de Vida, que me ha aconsejado que quitase las partes más sarcásticas. Sigo obsesionada con la cajita de las recetas. He llamado a mi hija por si la ha visto. «Ya me lo has preguntado», me ha dicho. Tengo la impresión de que la pérdida de la cajita me está provocando un bloqueo creativo. He empezado a leer un libro estupendo de Joan Acocella, donde dice que el bloqueo creativo es un invento del siglo XX. Decido acabar con el bloqueo. Decisión que no sirve de gran cosa.

JUEVES: He ido a que me saquen sangre para una analítica de rutina. Como siempre, tengo la sensación de que he suspendido la prueba de orinar en el frasco. He ido al banco. He reescrito el discurso de la fiesta de cumpleaños. Más divertido, menos agorero. He comenzado a tomar notas para otro proyecto con fecha de entrega: «Cinco predicciones», destinado a recaudar fondos para una buena causa, una revista canadiense llamada *The Walrus* [La morsa]. ¿Por qué *The Walrus*? No estoy segura, aunque dicen que no hay animal más terco que la morsa. Más que la almeja, por ejemplo. Es más, con el pene de la morsa se hacían unos látigos espectaculares para los trineos de perros. Aunque dudo que los directores de la revista lo supieran cuando eligieron el título.

El caso es que *The Walrus* publica buenos artículos de investigación, y yo estoy a favor de eso. Lo de las predicciones parte de la creencia de que yo veo el futuro (creencia falsa, aunque bastante extendida a raíz de la aparición de *Pagar*, mis conferencias sobre la deuda, publicadas en octubre de 2008, justo cuando la economía se estaba yendo a pique). Mis predicciones quedarán escritas en un rollo de papel que luego se guardará en un jarrón de cristal y se subastará durante una cena que ha de tener lugar dentro de una semana. La obsesión de hoy: ¿qué predecir? No me está ayudando mucho el que una revista de Toronto haya publicado una foto mía bastante siniestra en la que salgo con ese maquillaje amarillento que te ponen en la tele y los labios de color púrpura, al estilo —según cierto comentarista televisivo con bastante mala baba— Eduardo Manostijeras. Demasiado cierto.

Sigo sin encontrar la cajita de las recetas. A esta excusa me he agarrado para no ponerme a trabajar en un artículo sobre pájaros que ya va con retraso.

VIERNES: Ha caído una buena nevada. A pesar de eso, he salido a dar mi habitual paseo matutino. He comprado cosas, incluidas unas alfombrillas de baño para la casita del bosque nevado a la que se supone que iremos a «escribir». He vuelto a reescribir el discurso para el cumpleaños de la escritora. Le he pedido al Compañero de Vida que lo lea. Ha dicho que estaba bien. Tengo mis dudas. He contestado un montón de correos. Pienso en lo mucho que podría escribir si no fuera por el correo electrónico.

SÁBADO: Tras reescribir nuevamente el discurso, me he abierto paso entre la nieve para ir al cumpleaños de la escritora. En el guardarropa, la familiar estampa de los inviernos canadienses: quítate las botas y ponte los zapatos de interior. Había muchos escritores, todos con cierto aire de Eduardo Manostijeras, salvo un par que —con sus chaquetones de invierno— parecían personajes de *Guerra y paz*. La vida empieza a parecer una constante despedida. He dado mi discurso. No ha salido mal del todo. He estado hablando con la editora de mi novela —que estaba en la fiesta— sobre cuándo quiero que me envíe los comentarios definitivos. Le he dicho que no corre prisa (mentira). He vuelto a casa abriéndome camino por la nieve. He mirado el podómetro para saber cuántos pasos he dado, mi nueva obsesión. Ni rastro aún de la cajita de las recetas. Me pregunto si se ha esfumado por el hecho de haber heredado la de mi madre (más grande, más bonita, de madera). Pienso: «Como sigas por ahí, te vas a volver loca».

DOMENGO: El Compañero de Vida y yo nos hemos ido en coche a la casita del bosque, a pesar de la terrible aguanieve y la nieve fangosa. Suerte que el coche tiene control de tracción. Hemos

llegado justo a tiempo para rellenar los comederos de los pájaros. He preparado la mesa para ver si escribo algo de una vez. No he podido acceder al correo, no hay mal que por bien no venga. El bosque es precioso, oscuro y profundo. ¿Por qué escribir?

LUNES: El agua no tiene presión. Hemos estado toqueteando la bomba, en vano. El Compañero de Vida ha entrado en el cuarto de las herramientas y se ha encontrado con que había agua caliente saliendo a chorro del techo. Ha cerrado las llaves, pero tememos que alguna tubería haya reventado por el frío. Ha venido el fontanero y ha dicho que congelada no, pero que estaba mal soldada. Tubería arreglada.

La escapada ha sido tan agradable que he terminado escribiendo las predicciones, cinco páginas. Ahora me preocupa que no quepan en la botella de cristal. He dado un largo paseo por la carretera cubierta de nieve azulada a la hora en que el sol se ponía emitiendo un reflejo entre rosado y amarillo. Muy Arthur Lismer (un pintor canadiense). He buscado huellas de venado. Nada.

MARTES: Mi hermana ha venido de visita con noticias de dónde estaban los venados y ha traído *muffins* de brotes de trigo hechos a partir de la receta que estaba en la cajita extraviada. Mi hermana dice que era una Reliquia y entiende que su pérdida sea una tragedia.

Vuelta a la ciudad. He impreso las predicciones en letra 11 con márgenes amplios, luego he recortado los márgenes, he enrollado las páginas en papel de arroz naranja, las he sellado con lacre, les he puesto un cordel para que puedan sacarlas de la botella sin romperla y las he introducido en el recipiente.

Punto tachado de la lista.

He seguido buscando la cajita y la he encontrado caída por detrás de un cajón, junto con una barrita de muesli marca Annie's y una lata de nueces de ginkgo. Feliz de haberla recuperado, ¡todavía no me estoy volviendo loca! He recibido un correo en el que me proponen que escriba sobre la Vida de Escritora; recobrada la caja, se me ha ido el bloqueo, así que me he sentado y aquí está: 1.551 palabras, 120 minutos. Ahora ya puedo escribir el artículo de los pájaros. Quizá.

SEGUNDA PARTE

2010-2013

El arte es nuestra naturaleza

¿El escritor como agente político? ¿En serio?
(2010)

Invocación formal al Lector:

Querido (y misterioso) Lector, quienquiera que seas:

Tanto si estás cerca como si estás lejos, tanto si vives en el presente como si vives en el futuro o incluso —en tu forma espiritual— en el pasado,

tanto si eres mayor como si eres joven o te hallas en el ecuador de la vida,

tanto si eres hombre como si eres mujer o te encuentras en algún punto del continuo que une estas dos supuestas polaridades,

sea cual sea tu religión, si es que profesas alguna; sean cuales sean tus opiniones políticas, aunque no las tengas muy claras;

tanto si eres alto como si eres bajo; tanto si tienes una cabellera exuberante como si te clarea el pelo; tanto si estás sano como si estás enfermo; tanto si te gusta el golf como si te gusta el piragüismo o el fútbol o cualquier otro deporte o pasatiempo;

tanto si escribes tú también o eres amante de la lectura como si eres un estudiante al que las necesidades del sistema educativo obligan a leer a su pesar;

tanto si lees en papel como en dispositivos electrónicos, en la bañera, en el tren, en la biblioteca, en el colegio, en la cárcel, bajo un parasol, en una cafetería, en una azotea ajardinada, con una linterna bajo las sábanas o en cualquier otro de los miles de lugares y maneras posibles;

Es a ti, con tu singularidad ignota, a quien los autores nos

dirigimos, siempre.

¡Ah Lector, así vivas por siempre! (Tú, el lector individual, no vivirás para siempre, pero es algo que me gusta decir y suena bien.)

Los escritores no podemos imaginarte; y, sin embargo, debemos,

porque sin ti el acto de la escritura no tendría ni meta ni sentido.

Así pues, la escritura es por definición un acto de esperanza, pues implica un futuro en el que seguirá habiendo libertad para leer.

Nosotros te conjuramos y te invocamos, Misterioso Lector; y hete aquí: ¡existes! Y la prueba de tu existencia es que acabas de leer que existes, aquí mismo.

Ahí está. A eso me refería: al hecho de que yo puedo escribir estas palabras el día 10 de julio de 2010 y tú, gracias a la interposición del papel o la pantalla, puedes leerlas.

Y eso no es algo que debamos dar por descontado: se trata de un proceso que todos los Gobiernos y muchos otros colectivos —religiosos, políticos, grupos de presión de todo color y condición, etcétera— querrían refrenar, controlar, censurar, adulterar, distorsionar en interés propio, desterrar o extirpar. La medida en que puedan hacer realidad ese deseo es lo que los sitúa en algún punto de la línea graduada que va desde las democracias liberales hasta las dictaduras más aislacionistas.

La publicación de este número conmemorativo especial de *Index on Censorship* es una ocasión importante, ya que PEN Internacional e Index on Censorship han sido muchas veces los principales testigos y ángeles mensajeros de la censura literaria y demás acciones contra nuestra común dedicación a la lectura y la escritura: asesinatos de periodistas, cierres de periódicos y editoriales, juicios contra novelistas.

Ninguna de estas dos organizaciones posee ningún poder, aparte del de la palabra: lo que a veces da en llamarse «persuasión moral». Por consiguiente, tan sólo pueden existir

en sociedades que permiten que las palabras circulen con relativa libertad. Digo «relativa» porque nunca ha existido una sociedad que no ponga ningún tipo de límite a lo que legalmente puede expresarse en público, es decir, «publicarse». Un país donde cualquiera pudiera decir lo que quisiera dejaría sin protección jurídica a quienes sufren difamaciones o calumnias. La noción de «falso testimonio» es al menos tan antigua como el lenguaje, y también, sin duda, las normas que la prohíben.

En cualquier caso, una breve historia de la censura no tendría nada de breve. Pensemos en las distintas leyes, pasadas y presentes, propias y ajenas, contra la incitación al odio, la pornografía infantil, la blasfemia, la obscenidad, la traición y demás, elaboradas todas con la mejor de las justificaciones: preservar el orden público, proteger a los inocentes, fomentar la tolerancia o la ortodoxia religiosa, etcétera, y veremos que los esfuerzos no han sido pocos. Sin embargo, la prueba de fuego de una democracia abierta y en construcción es el equilibrio entre lo Prohibido y lo Permitido. Como las oscilaciones de un barómetro, este equilibrio varía constantemente.

Me han pedido que escriba unas palabras sobre «el escritor como agente político». Me resulta un poco difícil, porque no creo que los escritores sean a la fuerza agentes políticos. Agentes politizados sí; pero la denominación «agente político» implica realizar de forma deliberada una acción de naturaleza eminentemente política, y los escritores no siempre trabajan así. Por lo general muchos escritores tienen con respecto a la política la misma actitud que el niño con respecto al emperador desnudo: dicen que va desnudo, no por molestar o ser impertinentes, sino tan sólo porque ven que no lleva ropa. Y

luego se preguntan por qué la gente la toma con ellos. Su ingenuidad puede resultar peligrosa, pero es algo frecuente. Nadie se sorprendió más que Salman Rushdie al saber que se había emitido una fetua contra él por *Los versos satánicos*: ¡él, que creía que estaba poniendo a los inmigrantes musulmanes en el mapa literario!

Como es natural, hay muchos tipos de escritores. En muchas ocasiones los periodistas y autores de no ficción escriben adrede como agentes políticos, es decir, desean promover una determinada postura, a menudo dando a conocer hechos que incomodan al poder. Son la clase de autores a los que les descerrajan un tiro en medio de la calle, como a tantos reporteros mexicanos; o los ejecutan a las puertas de su propia casa, como a la combativa periodista rusa Anna Politkóvskaya; o incluso les lanzan misiles aire-tierra, como a los corresponsales de Al Jazeera durante la invasión estadounidense de Bagdad. Sus muertes tienen como objetivo acallar el disenso: por un lado, silencian a determinadas personas; por otro, envían un mensaje a quienes pudieran sentir la tentación de hablar más de la cuenta.

Hoy en día la represión gubernamental contra los medios de comunicación puede sortearse hasta cierto punto gracias a internet. Es posible matar al mensajero, tanto metafórica como literalmente, pero hasta ahora nadie ha sido capaz de eliminar por completo un impulso humano como mínimo tan antiguo como el libro de Job: la necesidad de contar. Las catástrofes se abaten sobre la familia de Job, pero siempre queda un testigo que dice: «Sólo yo he logrado escapar para contarlo». El impulso de contar queda compensado por el impulso de saber. Queremos que nos cuenten qué ha pasado, que nos cuenten la verdad y que no se dejen nada. Queremos saber lo mal que están las cosas por si eso puede afectarnos, pero también porque queremos decidir por nosotros mismos. Y es que, si no

conocemos la verdad sobre un asunto, ¿cómo vamos a tener una opinión válida al respecto?

Verdad y mentira: éstas son las dos categorías principales que aplicamos al periodismo y la no ficción de tema político. Pero yo escribo principalmente ficción y poesía, de modo que es la supresión de estos dos tipos de escritura la que a mí más me compete. De los periodistas esperamos que sean veraces, pero las «verdades» de la ficción y la poesía son de otro orden. Digamos tan sólo que, si no sabemos hacer que una novela sea plausible en los detalles, atractiva en el lenguaje o convincente en la trama, podemos irnos despidiendo de nuestro Misterioso Lector.

Las intenciones de novelistas, poetas y dramaturgos han ido variando a lo largo de los tiempos: recrear los mitos esenciales de una sociedad, adular a la aristocracia, colocar un espejo delante de la naturaleza para que podamos ver en él nuestra propia naturaleza. Durante y después de la época romántica surgió el tópico de que el «deber» del escritor consistía en escribir contra quienquiera que ocupase el poder, pues se daba por hecho que todo mandatario tendía a la corrupción y la opresión; o en denunciar abusos, como Dickens con los severos colegios de su época, como Dotheboys Hall; o en contar la historia de los oprimidos y los marginados, como en *Los miserables*, unas aguas que desde entonces han surcado multitud de bajeles novelísticos; o en defender una causa, como hizo *La cabaña del tío Tom* con respecto al abolicionismo.

Pero esto no es en absoluto lo mismo que decir que novelistas y poetas tienen que escribir con tales intenciones. Juzgar una novela en función de la justicia de su causa o la «corrección» de sus «ideas políticas» supone caer en la clase de pensamiento que conduce a la censura.

Son muchas las revoluciones que han acabado devorando a sus jóvenes escritores cuando los vencedores de las inevitables

luchas de poder declaran heréticas sus obras, las mismas que en su día se consideraban aceptables. Hace poco una amiga hija de comunistas me decía, a propósito del grupo de amigos de sus padres: «Siempre fueron muy duros con los escritores».

Para los revolucionarios, los reaccionarios, los defensores de la ortodoxia religiosa o, sencillamente, quienes se adhieren con pasión a cualquier causa, la escritura de ficción y la poesía no sólo son actividades sospechosas, sino de segundo orden: la escritura es una herramienta al servicio de la causa, y si el autor no se ajusta al dogma del momento o, peor aún, si directamente lo transgrede, hay que denunciarlo por parásito, aislarlo o liquidarlo, como hicieron los fascistas con Lorca, ejecutado sin juicio y arrojado a una fosa anónima.

En cambio, para el novelista y el poeta, la escritura en sí —el oficio y el arte— es lo primordial, sean cuales sean los impulsos e influencias que en ella concurran. El distintivo de una sociedad que se acerca a la libertad es el espacio que concede para que el ser humano desarrolle la imaginación y se exprese sin cortapisas. Nunca falta quien esté dispuesto a decirle al escritor cómo y sobre qué debe escribir. Son muchos los que sienten la necesidad de participar en mesas redondas para discutir el «papel» o el «deber» del escritor, como si la escritura en sí fuera una afición frívola, sin ningún valor aparte de las funciones y los deberes extrínsecos que cabe asignarle: ensalzar la patria, fomentar la paz mundial, mejorar la situación de las mujeres y demás.

Que la escritura *puede* implicarse en tales asuntos cae por su propio peso, pero decir que *debe* hacerlo resulta un tanto siniestro. El deber quebranta el vínculo entre quien escribe, yo misma, y tú, el Misterioso Lector: porque ¿en quién puedes depositar tu confianza como lector sino en mí, la voz que te habla desde la página o la pantalla en este mismo instante? Y si permito que esa voz se convierta en un títere obediente y

cumplidor al servicio de algún colectivo, por encomiable que sea su causa, ¿cómo podrás confiar en ella?

Tanto Index on Censorship como PEN Internacional defienden el verbo «poder» a este respecto y se oponen al verbo «deber». Defienden ese espacio abierto en el que el escritor puede usar su voz con libertad para que también el lector pueda leer con libertad. En este sentido me complace haber podido escribir algo para ellos, aunque quizá no sea exactamente lo que tenían pensado.

Literatura y medio ambiente
(2010)

Es un verdadero honor que me hayan invitado a hablar hoy aquí, en el Congreso del PEN Internacional en Tokio.

No hay nada que los Gobiernos represivos deseen más que el silencio impuesto. La imposibilidad de hablar fomenta lo inefable, y el secretismo es una herramienta importante no sólo para ejercer el poder, sino para cometer atrocidades. Por eso hay escritores de todo tipo, incluidos muchos periodistas, a los que se fusila, encarcela, destierra y —por usar una palabra bastante nueva— «desaparece», y por eso hay tantos periódicos y editoriales que cierran. Los nuevos medios de comunicación se han convertido también en blanco: el año pasado por vez primera el PEN de Estados Unidos premió a alguien que escribe en internet, Nay Phone Latt, un bloguero encarcelado en Birmania por informar con excesivo detalle sobre las condiciones de su país.

Nos gusta pensar que las malas acciones siempre acaban saliendo a la luz y que antes o después podrán contarse las

historias que tienen que ver con ellas, pero en muchos casos esto no es así. El número de víctimas desconocidas es incontable. Como le dice el torturador O'Brien al desafortunado Winston Smith en *1984*, la novela futurista de George Orwell, la posteridad no reivindicará su nombre porque la posteridad ni siquiera habrá oído hablar de él. el PEN apoya a los escritores de todo el mundo que se hallan en el punto de mira —a menudo en sentido literal— por haber querido dar voz —ficticia o no— a aquellos cuyas voces han sido silenciadas. Me siento orgullosa de ser miembro del PEN, y seguro que todos ustedes también.

A lo mejor esperan ustedes que ahora suelte un sermón acerca de sus deberes en cuanto escritores. Es curioso, pero parece que a la gente le falta tiempo para ponerse a predicar cuál es el deber del escritor: qué debería escribir o qué no debería haber escrito. Nadie se muerde la lengua a la hora de decirle a un escritor lo mala persona que es por no haber publicado el tipo de libro o ensayo que le habría gustado al predicador. De hecho, detecto una fuerte tendencia a hablar de y a los escritores como si fueran el Gobierno; como si tuvieran esa clase de poder terrenal y, por consiguiente, debieran utilizarlo para mejorar la sociedad, como seguramente harían si no fueran unos holgazanes, unos cobardes o unos inmorales de padre y muy señor mío. Si el predicador, por un casual, cae en la cuenta de que el escritor no posee esa clase de poder, es probable que pase a verlo como un ornato, una irrelevancia, un narcisista autocomplaciente, un mero histrión, un parásito y a saber qué más.

¿Acaso los escritores no tienen responsabilidad?, se preguntan los predicadores. ¿No debería el escritor ejercer dicha responsabilidad componiendo obras dignas y elevadas como las que el predicador se dispone a describir? Kurt Vonnegut tenía un sello de goma que usaba para responder a los estudiantes que le enviaban cartas llenas de preguntas;

decía: «Escribe tú la redacción». Creo que tendría mucho éxito si hiciera una camiseta —que sólo podrían ponerse los escritores— en la que dijera: «Escribe tú un libro». O mejor aún: «Escribe tú un buen libro».

Recientemente, la lista de cosas dignas y elevadas se ha expandido hasta incluir algo llamado el «medio ambiente». Desde hace un tiempo, se nos llama mucho la atención acerca de las múltiples amenazas que penden sobre ese «medio ambiente», amenazas que van desde el derretimiento de los glaciares y el hielo marino hasta el aumento de las temperaturas y el clima más extremo que resulta de dichas temperaturas, pasando por la contaminación hídrica y atmosférica, las sustancias químicas que sin saberlo hacemos ingerir a nuestros hijos a través de los alimentos procesados, la extinción de numerosas especies vegetales y animales, la pérdida de las cosechas, la disminución de la pesca e incluso el mayor riesgo de plagas y enfermedades que a buen seguro ocasionarán los cambios ambientales. Todos estos puntos podrían meterse en un mismo cajón denominado «medio ambiente» y entiendo que todo cuanto se escriba al respecto podría denominarse «literatura». En este sentido son muchos los escritores que ya se están centrando en esta clase de problemas. Resulta casi imposible abrir el periódico sin encontrarse un nuevo vertido de petróleo, casos de contaminación alimentaria, incendios forestales, especies en peligro de extinción, mutaciones microbianas, olas de calor o inundaciones.

Ahora bien, me imagino que, al hablar de «literatura», ustedes esperaban que hablara de ficción, de historias. Porque, en efecto, toda comunicación humana implica en cierto modo contar historias: vivimos en el tiempo, y el tiempo consiste en una sucesión de acontecimientos, por lo que, a menos que hayamos perdido la memoria tanto a corto como a largo plazo,

nos describimos y describimos a los demás de forma narrativa. Hoy, sin embargo, quisiera limitarme a las historias o narraciones de los escritores de ficción. ¿Cómo interactúan sus historias con ese concepto nebuloso que llamamos «medio ambiente»? ¿Cómo deberían interactuar con él? ¿Qué conexión existe entre ambos?

La respuesta corta es que, si no hubiera «medio ambiente» —el aire que respiramos, el agua que bebemos, los alimentos que ingerimos—, tampoco habría literatura, ya que no existiríamos. Cuando un ser humano pasa tres días sin beber agua, por regla general, muere. El oxígeno que respiramos no siempre ha ocupado una porción tan grande de la atmósfera terrestre como ahora: lo crearon las plantas, que son las que lo siguen renovando, por lo que si eliminamos todas las plantas, desapareceremos. Si la temperatura de la Tierra aumenta mucho más, nuestro planeta será inhabitable, quizá no para todas las formas de vida —es posible que algunas especies que habitan en las profundidades oceánicas sobrevivan, siempre y cuando los mares no se evaporen—, pero sin duda sí para nosotros.

En este sentido la conservación de un medio ambiente más o menos similar al que tenemos es condición previa para la literatura. A menos que logremos preservar ese entorno, mi escritura, la de ustedes y la de quien sea está condenada a ser irrelevante, porque ya no habrá nadie para leerla.

Uno de los temas recurrentes de la ciencia ficción es el descubrimiento de planetas antaño habitados, pero que cambiaron tanto que las formas de vida inteligente que había en ellos acabaron extinguiéndose. Por norma, los exploradores espaciales de estas historias encuentran una cápsula del tiempo o algún tipo de registro donde se relata la historia de la civilización desaparecida y que los viajeros del espacio —¡qué oportuno!— siempre logran traducir. Puede que esta forma de

relato —por lo menos, en la tradición occidental— descienda en última instancia de la fábula de Platón acerca de la civilización perdida de la Atlántida, una civilización muy avanzada pero condenada por la acción de los dioses o de la naturaleza. Las viejas historias sobre «civilizaciones perdidas» cobraron fuerza con el descubrimiento en el siglo XIX de muchas civilizaciones perdidas de verdad: desde las ruinas cubiertas de lianas de los mayas en Centroamérica hasta la mítica ciudad de Troya o la misteriosa isla de Pascua en el Pacífico, con sus colosales y enigmáticas estatuas de piedra.

¿Seremos algún día una civilización perdida también nosotros? ¿Se convertirán nuestros libros e historias en cápsulas del tiempo que algún arqueólogo o explorador espacial encontrará en el futuro? Cuando echamos un vistazo a los caminos que se abren ante nosotros —y digo «caminos», no «camino», porque el futuro no es uno, sino un número infinito de futuros posibles— cuesta no concebir fantasías de ese tipo. ¿Deberíamos guardar nuestras novelas en cajas forradas de plomo y enterrarlas en un hoyo en el jardín? Sería muy considerado por nuestra parte: así los futuros exploradores del espacio exterior tendrían algo que desenterrar. También sería todo un detalle consignar en nuestras últimas voluntades que nos entierren junto a alguno de nuestros objetos cotidianos favoritos. En lo que a mí respecta, espero que me entierren con algunos artefactos del siglo XXI —mi tostadora, quizá, o mi ordenador portátil— para que los futuros exploradores del espacio tengan algo sobre lo que escribir artículos académicos. Quizá piensen que esos productos de nuestra era industrial y tecnológica eran objetos de culto de alguna extraña religión. Y en efecto lo son, en cierto modo.

Pero aparquemos estas lúgubres reflexiones sobre la posible desaparición de nuestra especie y miremos en la otra dirección: hacia el pasado. ¿Por qué existe algo como la «literatura»? ¿De

dónde salió? ¿A qué propósito servía? ¿Sigue vigente ese propósito hoy en día? ¿Y qué tienen que ver estas preguntas con el «medio ambiente»? ¿Acaso la literatura no se encuadra en ese apartado que denominamos «arte», mientras que el «medio ambiente» pertenece a ese otro que llamamos «naturaleza»? ¿No se trata de entidades opuestas: aquí el arte, humano, simbólico, y allí la naturaleza, mezcolanza de materiales en bruto útiles sólo en tanto en cuanto nos permite hacer otras cosas, ya sean ladrillos, camiones y casas, o cuadros, libros y películas?

Tengo para mí que el arte y la naturaleza no están tan separados. Parto de la premisa de que el arte, en su origen, estaba imbricado con la naturaleza y surgió de ésta, y de que la literatura en particular fue una herramienta esencial para nuestra supervivencia como especie. Quisiera examinar esta cuestión en dos partes: por un lado, las historias —orales o escritas— y, por otro, la escritura en sí como método de fijación y transmisión de las historias.

Empecemos por las historias, es decir, el acto narrativo. Los invito a viajar conmigo al pasado, hasta un tiempo previo a las ciudades, las aldeas o la agricultura.

El lenguaje y el pensamiento simbólico —necesarios para contar historias— son muy antiguos. Hace poco se ha sabido que los neandertales, sin duda, tenían lenguaje, y es probable que también ritos funerarios, música y adornos corporales. Asimismo se ha sabido que llevamos dentro parte de su material genético, en contra de lo que decía la teoría anterior, según la cual los neandertales conformaban un linaje totalmente separado del nuestro, una especie distinta, y que se extinguieron en cuanto nosotros entramos en escena. El hecho de que sapiens y neandertales pudieron hibridarse y tener una descendencia fértil portadora de los genes de ambos grupos es señal de que éramos subconjuntos de una única especie. Por

tanto, nuestro antepasado común debía de tener lenguaje y pensamiento simbólico, o al menos las estructuras que permitieran su desarrollo, ya antes de que los neandertales emprendieran su propio camino.

Así pues, el lenguaje y pensamiento simbólico son muy muy antiguos. Dice el mantra biológico que la ontogenia recapitula la filogenia, es decir, que el desarrollo del individuo contiene la historia del desarrollo de la especie; por eso, afirman, tenemos branquias y cola en las primeras fases de nuestra vida embrionaria. Dejemos a un lado branquias y colas —los embriones pueden hacer muchas cosas, pero no obras de arte— y pensemos en el comportamiento de los infantes menores de cinco años. Aprenden el lenguaje sin esfuerzo, siempre y cuando se críen con personas que les hablan; cantan y bailan; visualizan y desde bien pequeños muestran una habilidad pasmosa para escuchar y narrar historias. En otras palabras, hacen todo lo que hacen los artistas, con la diferencia de que la mayoría no se dedican profesionalmente a esas actividades cuando alcanzan la edad adulta, a pesar de que casi todos siguen participando de algún modo de la música, las artes visuales y la narración de historias. Todas las religiones conocidas contienen estos elementos. El arte no es algo separado de nosotros, que podamos tomar y desechar a voluntad: al parecer, viene de serie. Podríamos decir que estamos programados para cultivarlo. Como han observado otros, el arte no se opone a la naturaleza; para los seres humanos el arte es nuestra naturaleza. Está entretejido en nuestra esencia.

Pero ¿por qué? Casi todas las criaturas vivas se las arreglan a las mil maravillas sin arte. Que sepamos, los caballos no tienen epopeyas ni estrellas del pop ni cuadros. Quienes especulan acerca del componente genético del arte humano creen que se trata de una adaptación evolutiva seleccionada y desarrollada

durante el largo período que vivimos en el Pleistoceno, en comunidades de cazadores-recolectores. Debía de tener alguna función en aquellos tiempos, de lo contrario habría desaparecido en el curso de la evolución. No es difícil imaginar por qué la capacidad de crear y transmitir narraciones —de utilizar el lenguaje para contar una historia— pudo representar una ventaja para cualquier grupo que la poseyera. Los miembros de más edad podían compartir con los más jóvenes no sólo historias de desastres —cómo aquel cocodrilo se comió al tío George—, sino también historias de éxito —cómo el primo Arnold consiguió cazar aquel antílope—, de tal modo que no le tocase a cada nueva generación aprenderlo todo de cero. Diferenciar las plantas comestibles de las venenosas era un saber vital, y quienes no tuvieran maestros no llegarían a viejos.

Oír de segunda mano cómo evitar que te devore un cocodrilo tuvo que ser muy útil en un entorno en el que los cocodrilos abundaban, y —gracias a que alguien me lo contó a mí— yo misma puedo contarles uno de esos secretos, por si algún día lo necesitan: los cocodrilos corren distancias cortas a gran velocidad, pero no pueden hacer giros rápidos, así que no huyan nunca en línea recta, sino en zigzag.

Tampoco salgan a correr donde haya pumas, podrían confundirlos con una presa. Aunque esto es un hecho, es probable que dentro de un rato se hayan olvidado de lo que acabo de decir, ya que no tiene ninguna utilidad inmediata: en este salón no hay pumas. Sin embargo, si les contase la historia de una muchacha llamada Ann que un día iba en bicicleta por Columbia Británica cuando de repente un puma la atacó por la espalda, y si les describiera cómo le hincó los colmillos en el hombro y cómo ella forcejeó y cómo su amiga Jane —que también iba en bicicleta— se volvió, vio la lucha, volvió atrás y golpeó al puma en el hocico hasta que soltó a Ann —ya lo ven,

prefiero los finales felices—, y si además añadiera el aliento cálido del puma y sus ojos verdes, y la sangre de Ann, y el miedo de Jane, y, mejor aún, si yo misma me disfrazara de puma y otras dos personas se disfrazaran de Ann y Jane y nos diera por representar la escena, acaso con un poco de acompañamiento musical y canciones y bailes, entonces sería menos probable que lo olvidasen. La neurociencia, en efecto, nos dice que las personas asimilamos las cosas mucho mejor a través de historias que a través de meras enumeraciones de hechos. Las historias crean conexiones neuronales, se «inscriben» en nosotros. Quizá sea éste el motivo por el que tanta gente las considera importantes: por ejemplo, qué historias les cuentan a nuestros hijos en el colegio o qué historias podemos contar acerca de una persona real sin que nos demanden por calumnias.

En otros tiempos las habilidades narrativas eran una exigencia que venía impuesta por el entorno —todo cuanto nos rodeaba y era ajeno a nosotros—, que era vasto, exigente, complicado y a menudo despiadado, pero también la fuente de la vida. En aquellos tiempos apenas existía separación entre la historia y su tema. No había libros, no había cómodos sillones en los que pudieras acurrucarte tranquilamente a leer sobre guerras, asesinatos y monstruos que salían por la noche a devorarte. Las historias se narraban —pongamos— en un pequeño círculo de luz, seguro por un rato, pero sólo por un rato. Los peligros de la historia eran también los peligros del mundo, acechaban junto a ti: justo donde terminaba la luz de la hoguera, justo a la entrada de la cueva.

Esas historias eran artefactos potentes. No es de extrañar que acabaran incluyendo elementos protectores: seres sobrenaturales, digamos, que, tratados con el debido respeto, podían recompensarnos favoreciendo la caza o, al menos, evitando que nos devorasen las fieras. Ni siquiera debería decir

«sobrenaturales», porque da a entender que dichos seres existían al margen de la naturaleza. No: al inicio vivían en y con la naturaleza. A todos los seres presentes en el entorno —incluidos los árboles y las piedras— podía atribuírseles lo que hoy llamaríamos un «alma», y cada una de esas almas —si no se la trataba como era debido— podía volverse contra uno y traerle una suerte aciaga. Hay una teoría según la cual el primer género de historias fue el de los viajes entre esta realidad —la realidad del aquí y el ahora, en la que existen tanto el narrador como quienes escuchan su historia— y otra, que podía ser el pasado, el mundo de los ancestros o el mundo de los muertos. A quienes emprendían esos viajes se los denominaba «chamanes». Su trabajo consistía en sumirse en un trance y viajar con el espíritu desde este mundo al otro con el fin de intimar con otros espíritus —de antepasados, de animales, de plantas, de seres numinosos— y regresar con algún conocimiento o poder que pudiera resultarle útil a la comunidad. Se dice que esos viajes tenían lugar sobre todo en tiempos de necesidad: cuando amenazaba el hambre, por ejemplo, o cuando se declaraba alguna peste. Ésta es una de las funciones de las historias: hablarnos de nuestras opciones y de las decisiones que podemos tomar.

Sabemos de muchas culturas que antes o después conocieron alguna variación sobre este tema y que han conservado las instrucciones de cómo tratar a las entidades naturales de tal modo que nos sean propicias. Para cierta comunidad de Groenlandia que vuelve a cazar a la manera tradicional, la forma adecuada de pescar narvales consiste en dejar escapar a los primeros y no matar demasiados. Si no se respeta esta costumbre, el narval se lo tomará como una muestra de desprecio y no volverá.

Estuvimos contando historias como ésta durante mucho tiempo antes de ponerlas por escrito y, luego, crear otras —

historias nuevas, que nos gusta considerar «originales»— directamente sobre el papel. Cabría decir que cuanto más avanzan las tecnologías destinadas a preservar y generar historias con una estructura fija, más nos alejamos del entorno que originó esas historias.

Aunque también las tecnologías que nos permiten registrar las historias surgieron de la naturaleza. Para poder escribir tenía que haber alfabetos, sistemas de símbolos capaces de representar los sonidos que forman las palabras o de ocupar el lugar mismo de las palabras o los objetos. Muchos sistemas de escritura derivan de imágenes —el antiguo egipcio, el chino—, e incluso hay quien dice que todos —incluido nuestro alfabeto latino— se basan en las formas que encontramos en la naturaleza.

Parece que de pequeños tenemos una gran facilidad para aprender el lenguaje hablado, pero no puede decirse lo mismo de la lectura y la escritura. Ambas habilidades requieren mucho estudio: al igual que tocar el piano, guardan relación con ciertas capacidades innatas, pero no son de por sí «naturales», sino que se aprenden con la práctica. Quienes se dedican a estudiar el cerebro parecen creer que la lectura se basa en el mismo esquema neuronal que nos permite rastrear animales. Un rastreador experimentado lee las marcas que deja un animal del mismo modo que leería una historia: como una serie de acontecimientos y acciones que giran en torno a un conjunto de personajes. Las huellas y las marcas narran la historia del zorro que avanza, el zorro que se agazapa y aguarda, el conejo que muere.

Se da el caso, tan curioso como elocuente, de que la lectura y la escritura no se hallan localizadas en la misma parte del cerebro; por eso existe un tipo de apoplejía que no afecta a la habilidad de la escritura, pero que nos impide leer lo que acabamos de escribir. Si la lectura se basa en el esquema

neuronal del rastreo, ¿en qué se basa la escritura? Hay muchos animales que emplean signos visuales para comunicarse entre sí. ¿Podría tratarse de algo semejante? Lo ignoro. Pero algunos descubrimientos recientes sugieren que los fundamentos de la escritura podrían ser mucho más antiguos de lo que se creía.

Sea como fuere, ya contábamos historias mucho tiempo antes de desarrollar esa herramienta llamada «escritura», y cuando la desarrollamos se utilizó en primera instancia, en todos los casos que conocemos, no para la poesía o la narración —que se transmitían igualmente de boca en boca—, sino para llevar un registro de la proliferación y el comercio de objetos materiales. En otras palabras, para la contabilidad. A medida que la agricultura se convertía en el principal medio de producción de alimentos, las poblaciones crecieron, se crearon jerarquías y la escritura pasó a ser una herramienta indispensable. Pronto se utilizó para recoger las leyes por escrito, como el Código de Hammurabi de los antiguos babilonios. En la antigua China se grababan caracteres en caparazones de tortuga o en hueso con fines oraculares, es decir, para predecir el futuro por medio de la magia.

Estas dos funciones —la registral y la mágica— todavía son inherentes al acto de la escritura. Anotar algo —por oposición a memorizarlo y transmitirlo por vía oral— en cierto modo lo congela, lo inmoviliza en el tiempo. Cabría pensar que el hecho de inscribir y congelar la información debería limitar también el sentido de lo escrito, lo cual, supongo, es una virtud cuando nos referimos a un ordenamiento jurídico. Sin embargo, el resultado es también un texto sujeto a ambigüedades, a múltiples interpretaciones, múltiples «lecturas». En los tiempos en que casi nadie sabía leer, la escritura física —en rollos o tablillas— y la capacidad de leerla —de transformar los caracteres en voz, pero también de interpretar su sentido— inspiraban un profundo respeto y no poco temor. Quienes

poseían esa habilidad ostentaban una autoridad considerable y en ocasiones se les atribuían poderes sobrenaturales, incluso demoníacos. A veces a los escritores se les atribuye todavía esa clase de poder, aunque muy diluido. Las quemas de libros son un reflejo tanto de ese respeto como de ese temor: nadie se sentiría impelido a quemar un libro inocuo.

Esto es lo que hemos heredado del pasado más remoto, queridos compañeros escritores: por un lado la habilidad innata de contar historias y entenderlas, habilidad surgida de nuestras interacciones con un entorno natural muy exigente; y, por otro, los esquemas neuronales que nos permiten leer y escribir, debidos también a ese mismo entorno. Los tiempos en que vivíamos inmersos en la naturaleza son todavía muy recientes, en términos generacionales. Y no obstante, aquí estamos —los presentes en esta sala y la mayoría de las personas del planeta —, en un entorno cada vez más artificial en el que no tratamos a los animales como seres con alma, sino como máquinas. Casi nada de lo que nos ocurre ni casi nada de lo que hacemos —incluido este evento, tan dependiente de la electricidad— existiría en ausencia de un gran número de tecnologías que nosotros mismos hemos creado. Lo malo es que la capacidad de estas tecnologías para suministrarnos energía, y por consiguiente alimento y agua, no es capaz de seguir el ritmo veloz de la modernización ni del aumento de población.

Peor aún, son estas mismas tecnologías eficientes en grado sumo —tecnologías ideadas para la explotación de la naturaleza— las que están agotando el mundo biológico del que dependemos.

¿Qué vamos a hacer? No podemos regresar a una época pretecnológica y vivir entre la naturaleza virgen. Unos cuantos días sin ropa, herramientas cortantes o fuego, y adiós, muy buenas.

¿Qué clase de historias podemos contar los escritores en

relación con esta desesperada tesitura? ¿Qué historias le podrían ser de ayuda a la comunidad humana de la cual formamos parte?

No puedo contestar esa pregunta porque no conozco la respuesta. Lo que sí sé es que mientras haya esperanza —y todavía la hay— seguiremos contando historias y —si disponemos del tiempo y los materiales necesarios— seguiremos registrándolas; porque tanto el hecho de contarlas como el deseo de escucharlas, transmitirlas y extraer de ellas un sentido es algo inherente al ser humano. En cuanto al «medio ambiente» y todas las amenazas que hemos mencionado, ¿nos decidiremos los escritores a abordarlas? Y, de ser así, ¿cómo? ¿Advirtiendo a la gente mediante peroratas didácticas, mediante narraciones ejemplares que reflejen nuestras opciones o como simple fondo de una historia con un primer plano más convencional?

Existe ya una tendencia: las historias de supervivencia en condiciones extremas, que siempre nos habían gustado, y que nos gustan cada vez más a medida que esas condiciones extremas nos acechan. Historias de catástrofes en las que las catástrofes no son guerras ni invasiones de vampiros o de marcianos, sino sequías e inundaciones. Siendo más optimistas, historias también sobre personas que se adaptan o intentan vivir sin derrochar tanto.

Aunque quizá no toquemos estos temas de manera directa o deliberada. Quizá creamos que estamos contando una historia sobre el amor, la guerra o sobre volverse viejos; esos temas constantes, de siempre: los deseos y los miedos humanos. Aun así nuestras historias se entrelazarán con el «medio ambiente» lo queramos o no, porque los narradores siempre estamos apegados a nuestro mundo —tanto el físico como el social— y nuestras historias han cambiado conforme cambiaba el mundo. Y nuestro mundo está cambiando muy deprisa.

Así pues, nuestras historias reflejarán inevitablemente estos cambios; y de vez en cuando incluso podremos sacarnos de la manga alguna versión moderna del trance del chamán y viajar con el espíritu a otros mundos para traernos algo del más allá. No un manual de instrucciones, pues no hay ninguno. Quizá un talismán, para que nos proteja aunque sea un poco. Quizá una lista de peligros. Quizá un amuleto para alterar nuestra manera de ver. Quizá volveremos a hablar con los animales y a aprender de las plantas. ¿Quién sabe qué formas adoptarán nuestras metáforas?

Alice Munro
(2010)

En el centro de Wingham, Ontario, su pueblo natal, hay una estatua pública en honor a Alice Munro. Muestra a una muchacha de bronce tumbada en el césped mientras lee un libro, también de bronce. «Pues no está nada mal», comentan las dos mujeres —ya no muchachas y tampoco de bronce— que la observan, una de las cuales resulta ser la propia Alice Munro, y la otra, yo. «Es muy bonita». Su tono es el de dos mujeres que examinan, por ejemplo, el material de unas cortinas: prudente, ponderado, circunspecto.

La estatua se encuentra en el pueblo desde el que se envió la primera carta de amenaza que recibió Alice Munro.

—¿A cuento de qué te amenazaban? —le pregunto.

—Había personas que creían que hablaba de ellas en mis libros —responde.

—¿Y era verdad?

Me lanza una mirada.

—La gente siempre piensa eso.

¿Y cómo hemos llegado a esto: una estatua de bronce? («Gastando un dinero bien bueno», masculla alguno de los personajes de Munro. «¡Qué desperdicio!») ¿Y un Jardín Literario Alice Munro? ¿Y un *tour* por el «Wingham de Alice Munro» al que uno se puede apuntar en el museo local? Y los cuentos publicados en *The New Yorker*, y los múltiples volúmenes en tapa dura y papel, y los premios, entre ellos tres Premios del Gobernador General y dos Premios Giller. ¡Y ahora el Man Booker al conjunto de su carrera literaria! ¡Quién iba a decir, al principio, que Alice acabaría teniendo «carrera literaria»!

Ha sido un largo periplo. Alice Munro se crio en el sudoeste de Ontario durante los años treinta y cuarenta, entre la Gran Depresión y los años de la guerra, que en Canadá no fueron precisamente prolíficos en términos artísticos. Alice empezó afinando sus talentos a través de una de las pocas salidas que había por entonces: un programa de radio de la CBC llamado *Anthology*, que promocionaba la poesía y la ficción breve por oposición a la novela y nos enseñaba a prestar atención al valor y la fuerza de la palabra hablada. La manera de hablar de la gente es importante, no sólo lo que dicen con aire malicioso; la ropa que llevan y la cara de vergüenza con que la llevan, no sólo lo que hacen a escondidas. Como los personajes de William Trevor —y no es de extrañar que Alice sea admiradora suya—, los personajes de Munro viven intensamente dentro de unos límites estrechos, establecidos en una época en la que la gente se las arreglaba con lo que a otros podrían parecerles materiales muy precarios.

Pero esos límites tan estrechos no pueden resistir: la realidad resplandece, las percepciones se disuelven. En los relatos de Munro habita el desasosiego; abundan los momentos de nerviosismo y la sensación vertiginosa y mareante de estar

caminando por el filo de un acantilado. Los personajes se enfrentan a la ambivalencia de sus motivaciones: valoran el arte, pero se burlan de sí mismos por dedicarse a él. Escapan de las limitaciones del entorno con el fin de convertirse en lo que en verdad son, pero luego descubren que lo que son se perdió por el camino. Echan raíces en su «verdadero» entorno, pero luego se encuentran con que ese entorno los paraliza y los aplasta. Recuerdan cada detalle del pasado, cada violencia, cada crueldad, cada discordia, mientras observan cómo el tiempo transforma el paisaje, antes tan íntimo como su propia piel, en algo distante y neutro. Aunque esa transformación puede funcionar a la inversa: los años se desconchan como un viejo papel pintado y dejan a la vista un estampado fresco y sorprendente.

A Alice Munro se la compara a menudo con Chéjov, pero quizá se parezca más a Cézanne. Uno pinta una manzana, pinta otra, hasta que ese objeto tan absolutamente familiar se torna extraño, luminoso, misterioso; y, no obstante, sigue siendo sólo una manzana. ¿Acaso Alice no es, en el fondo, una especie de mística? «Grande eres en las cosas pequeñas, mas pequeño en ninguna», dijo George Herbert. Eso es lo que pasa con Alice Munro.

(«Venga ya», dice la voz de Alice. «¡Tampoco te pases! ¡Herbert se refería a Dios! ¿Por hoy no tengo ya bastante con la estatua? Por cierto, ¿seguro que es bronce?»)

El don

Introducción

(2012)

Los regalos, los dones, pasan de mano en mano y perduran a través de este proceso de transmisión, pues cada vez que se da un regalo, éste cobra brío y se regenera en virtud de la nueva espiritualidad que infunde tanto en el donante como en el receptor.

Y esto es lo que ocurre con este clásico estudio de Lewis Hyde sobre los dones y su relación con el arte. *El don* nunca ha dejado de imprimirse; se mueve como una corriente subterránea entre artistas de toda índole, de boca en boca, como una ofrenda. Es el único título que recomiendo sin falta a quienes aspiran a ser escritores, pintores o músicos, ya que no es un manual —de ésos hay muchos—, sino un libro que habla sobre la naturaleza esencial de lo que hacen los artistas, así como sobre la relación entre estas actividades y una sociedad tan abrumadoramente comercial como la nuestra. Quien quiera escribir, pintar, cantar, componer, actuar o hacer cine, que lea *El don*. Lo ayudará a mantener la cordura.

Dudo que, durante la redacción de este libro, Lewis Hyde fuera consciente de que estaba creando una obra tan decisiva. A lo mejor creía que simplemente estaba explorando un tema que despertaba su interés —en pocas palabras, por qué en nuestra sociedad los poetas casi nunca se hacen ricos— y divirtiéndose con los múltiples afluentes que su investigación dejaba al descubierto, sin percatarse de que había dado con un manantial. Cuando su editor le preguntó a qué público iba dirigido el libro, Hyde no supo precisarlo, así que se limitó a decir «a los poetas». «Eso no es lo que desean oír la mayoría de los editores», explicaba el autor en su prólogo a la edición de 2006. «Muchos prefieren oír que “a los dueños de perros que desean hablar con los muertos”». Y a continuación añadía que «por un feliz azar, *El don* ha conseguido llegar a un público más amplio que la comunidad de los poetas». Decir que se quedó corto es poco.

Mi primer encuentro tanto con Lewis Hyde como con *El don* se produjo en el verano de 1984. Me encontraba en plena escritura de *El cuento de la criada*, que había comenzado en primavera en aquella combinación entre ciudad sitiada y escaparate del consumo que era Berlín Occidental, un lugar donde el choque entre un comunitarismo fallido y un culto desenfrenado al dinero resultaba demoledoramente obvio. Sin embargo, ya era el mes de julio y me encontraba en Port Townsend, Washington, en una escuela de verano para escritores de aquellas que tanto proliferaban por entonces. Era un sitio apartado donde todo tenía un aire bucólico.

Lewis Hyde también daba clase allí. Era un poeta joven y simpático con afición por los lepidópteros. Un día, tímidamente, me regaló un ejemplar de *El don*. En la dedicatoria puso: «Para Margaret, que tantas cosas nos ha dado a todos». Me gusta la imprecisión y la ambigüedad de esas palabras: ese «cosas» podría referirse a mis poemas y novelas, y así lo espero, pero también a «dolores de cabeza» o «grima», ya que los verbo «dar» y «regalar» son en sí imprecisos y ambiguos. Pensemos en la expresión «cuídate de los griegos que traen regalos», una alusión al fatídico caballo de Troya, o en la manzana envenenada que la bruja le regala a Blancanieves, por no decir nada de la manzana de Adán o el regalo de bodas con el que la rival de Medea arde hasta la muerte. El libro de Hyde trata, en parte, de esa doble cara que tienen todos los regalos.

El don se publicó en 1983, con un subtítulo que rezaba: *La imaginación y la vida erótica de la propiedad*. En la cubierta de mi ejemplar de la editorial Vintage se ve un cuadro que representa un cesto de manzanas, obra de un artista de la comunidad shaker, una elección que el propio Hyde explicaba en una nota:

> Los shakers creían que sus obras de arte eran dones provenientes del mundo espiritual. De quienes se esforzaban por convertirse en receptáculo de canciones, danzas, pinturas y demás se decía que «se esforzaban por recibir un don», y las obras que creaban circulaban como obsequios dentro de la comunidad. Los artistas shakers eran vistos como «instrumentos»; sólo conocemos el nombre de unos pocos, ya que en general estaba prohibido que nadie los conociese, a excepción de los ancianos de la comunidad.

Después de la nota aparecen los créditos de la imagen, que, a la vista del origen de *Cesto de manzanas*, adquieren un retintín irónico: «La obra *Cesto de manzanas* se reproduce por cortesía de The Shaker Community Inc». Es decir, que esa comunidad para la que todo son dones y regalos se convierte en sociedad anónima, y sus dádivas se transforman en propiedad por obra y gracia del mercado de consumo que hoy nos rodea por todas partes. Una de las preguntas que plantea Hyde es si la obra de arte cambia en función de cómo la tratemos: como un regalo o como una mercancía. En el caso de *Cesto de manzanas*, yo diría que no: la palabra «cortesía» implica que no hubo ninguna transacción monetaria. Podría haberla habido, en efecto, pero las normas de los shakers lo impiden. Queda claro lo que quiere decir Hyde.

El cuadro en sí es muy instructivo. El cesto de manzanas no sigue un estilo realista, sino que es transparente, como si fuera de cristal, y las manzanas flotan dentro como si levitasen. Las manzanas no son rojas, sino doradas, y si las observamos con detenimiento dejan de ser planas para adquirir una textura tridimensional, con un brillo como de pan de oro fundido en su interior. De modo, pues, que el cuadro representa un regalo (la energía que brilla) dentro de un regalo (las manzanas) dentro de otro regalo (el cesto). Es probable que cada manzana represente a un shaker al que su don interior confiere un cálido resplandor, sólo que, como todas las manzanas son del mismo

tamaño, ninguna se distingue del resto de la comunidad. Me imagino que el recipiente que las contiene a todas —el cesto transparente— representaba la Gracia Divina a ojos de su público original. Hyde eligió la cubierta con sumo cuidado.

Tanto la imagen original como la nota se han caído por el camino. Las ediciones más recientes de *El don* lucen cubiertas distintas, y la nota, por tanto, ha desaparecido. Aun así, *Cesto de manzanas* y su comentario encapsulan las grandes cuestiones que plantea Hyde. ¿Cuál es la naturaleza del «arte»? ¿Es la obra de arte una mercancía con valor monetario que se puede comprar y vender como una patata, o se trata de un don al que en realidad no se le puede poner precio, algo que debe intercambiarse de forma gratuita?

Pero si las obras de arte son dones y nada más que dones, ¿cómo deben vivir sus creadores en el mundo físico, donde antes o después tendrán necesidad de comer algo? ¿Deberían subsistir a base de los regalos recibidos en reciprocidad del resto de la gente, como los monjes zen con su cuenco de limosnas? ¿Deberían vivir en comunidades de afinidad como las de los shakers, la versión secular de las cuales podrían ser los departamentos universitarios de Escritura Creativa? He aquí un problema que las actuales leyes sobre la propiedad intelectual tratan de abordar.

Cuando su creación o alguna versión de ésta se comercializa en el mercado, el creador tiene derecho a controlar quién puede reproducir la obra y a percibir una fracción del precio de venta. Este derecho es heredable, aunque se extingue transcurrido cierto número de años desde la muerte del creador; a partir de ese momento la obra pasa al dominio público y cualquiera puede disponer de ella de forma gratuita. De aquí que hayan aparecido cosas como *Orgullo y prejuicio y zombis* o las postales de la *Gioconda* con bigote. El trato que reciben los regalos no siempre respeta su espíritu original.

Hyde aborda esta y otras muchas cuestiones mediante una mezcla de teoría económica, estudios antropológicos sobre las costumbres tribales del intercambio de regalos, cuentos populares sobre el uso y abuso de los obsequios, datos espigados de alguna guía de etiqueta y protocolo, relatos de ritos funerarios arcaicos, estratagemas de venta de productos tales como la ropa interior infantil, la práctica de la donación de órganos, los ritos religiosos, la historia de la usura, los análisis de costes y beneficios que hacía Ford para decidir si retirar un modelo con un defecto potencialmente mortal y mucho más.

Hyde pasa a continuación al estudio de dos escritores que reflexionaron profundamente sobre el vínculo entre el arte y el dinero: Walt Whitman, tan generoso que se arriesgó a borrar la frontera entre el yo y el universo —¿hasta dónde podemos entregarnos sin desaparecer?—, y Ezra Pound, tan obsesionado con los efectos injustos y distorsionadores que el dinero puede tener sobre los artistas que se puso del lado de los fascistas italianos, ya que éstos parecían dar crédito a algunas de sus teorías más estrambóticas sobre lo que debería ser el dinero y cómo hacerlo crecer, no exactamente de los árboles, pero sí como los árboles. Este capítulo se titula «Ezra Pound y la teoría del dinero vegetal» y es una de las pocas cosas que he leído donde se explica cómo es posible que Pound se volviera tan corrosivamente antisemita. El relato de la generosa y redentora visita de Allen Ginsberg a Pound hacia el final de la vida de éste conmueve intensamente e ilustra —una vez más— cómo las teorías de Hyde funcionan en la práctica.

El don se publicó por vez primera hace más de tres décadas, cuando los ordenadores personales estaban en mantillas, cuando no había lectores ni libros electrónicos, ni tampoco redes sociales en internet. Ahora que todas estas cosas ya existen, el análisis que hace Hyde de la relación entre la

entrega de regalos y la creación y refuerzo de las comunidades que se forman en torno a este acto es más pertinente que nunca.

Mucha gente se ha devanado los sesos pensando en cómo se monetizan las redes sociales —¿cómo se pagan tales servicios y cómo generan dinero?— y en cómo internet tiende a exigir que todo sea en cierto modo «gratuito», aun a pesar de los salarios que hay que pagar a quienes se dedican a mover esos hilos electrónicos y a hacer que los objetos virtuales aparezcan y desaparezcan. Pero, como dice Hyde, el intercambio de regalos exige reciprocidad, porque ésa es su base: por tanto, un retuit se paga con otro, los entusiasmos compartidos se intercambian por los entusiasmos ajenos, y quienes ofrecen consejos a cambio de nada puede que esperen recibirlos también a cambio de nada cuando ellos los necesiten. Porque los regalos crean vínculos y obligaciones, aunque no todo el mundo lo entiende o lo desea. Lo cierto es que nadie da algo por nada.

Si nos descargamos una canción o una película de internet sin pagar y concebimos ese contenido como un regalo, que por su propia naturaleza posee un valor espiritual pero no económico, ¿qué le debemos a su creador, que es el instrumento gracias al cual esa obra ha llegado a nuestras manos? ¿Nuestra gratitud expresada en una nota de agradecimiento? ¿Nuestra atención? ¿El precio de un café con leche en un bote de propinas electrónico?

La respuesta nunca es «nada». Sobre estas cuestiones han corrido ríos de tinta digital, sobre todo a propósito de las guerras de la propiedad intelectual. Parte de la solución pasa, sin duda, por educar al nuevo público digital en los usos y costumbres del obsequio. Un obsequio es un obsequio cuando quien lo otorga lo hace por su propia voluntad; cuando algo se toma en contra de la voluntad de su propietario o sin su conocimiento, hablamos de «robo». Pero la diferencia puede ser

difusa: como señala Hyde, no es casual que en la antigua Grecia el dios mensajero Hermes ejerciera su tutela sobre los movimientos de todo tipo: las compraventas, los viajes, las comunicaciones, los trucos, mentiras y bromas, la apertura de las puertas, la revelación de secretos y el latrocinio, prácticas que con internet han proliferado bastante. Hermes, no obstante, no concede ningún valor moral a cómo un objeto cambia de lugar: se limita a facilitar ese cambio. Aunque los usuarios de las autopistas de la información y sus carreteras secundarias no lo sepan, el verdadero dios de internet es Hermes.

Todos los lectores de *El don* con los que he hablado han hallado ideas nuevas gracias a su lectura, y no sólo en lo tocante a su particular práctica artística, sino también en relación con otras cuestiones que están tan integradas en la vida cotidiana que apenas reparamos en ellas. Cuando alguien nos abre la puerta, ¿le debemos un «gracias»? ¿Deberíamos pasar la Navidad en familia cuando estamos tratando de consolidar una identidad propia? Si nuestra hermana nos pide que le donemos un riñón, ¿le decimos enseguida que sí o le cobramos dos mil dólares? ¿Por qué no debemos aceptar obsequios de la mafia si luego no queremos vernos obligados a cometer un acto delictivo? ¿Y qué hay de esa caja de vino que nos regaló cierto *lobby*, si nos dedicamos a la política? ¿Son los diamantes el mejor amigo de la mujer, o deberíamos preferir un cariñoso beso en la mano que jamás podremos canjear por dinero contante y sonante?

Aviso: nadie cierra *El don* y se queda igual que estaba. He aquí la marca de su propia condición de regalo, porque los regalos transforman el alma de un modo que escapa a las posibilidades de la mera mercancía.

Una reina en el estrado
(2012)

¡Ah, los Tudor! Nunca te cansas de ellos. Hay estanterías enteras consagradas a sus lances, horas y horas de cinta dedicadas a sus extravagancias. Hay que ver lo mala gente que eran. Qué dados a la traición y a la intriga maquiavélica. ¿No nos vamos a hartar nunca de los encarcelamientos, las torturas, la sangre a borbotones y la gente quemada en la hoguera?

Philippa Gregory abordó con mucho éxito a las Bolenas: María, la amante, y Ana, la exasperante. Luego llegó la serie televisiva de *Los Tudor*, donde se retrata con buena mano la geopolítica de la Iglesia, aunque a veces la ropa interior sea anacrónica y a Enrique VIII lo pinten como un romántico oscuro y melancólico que nunca engorda. Ya es pasarse de la raya, aunque gracias a eso las escenas de sexo quedan mejor que si lo viéramos resollando, gruñendo y con su pierna purulenta asomando entre las sábanas, como en la vida real.

Tengo debilidad por los Tudor: en su día me acabé casi de una sentada la formidable *En la corte del lobo* de Hilary Mantel, ganadora del Man Booker y primera de una serie de novelas sobre el calculador y despiadado Thomas Cromwell. Ahora llega *Una reina en el estrado*, que continúa a partir de donde nos habíamos quedado en el libro anterior.

La historia empieza en verano. Enrique y su corte se han instalado en Wolf Hall, la residencia de los Seymour, donde Enrique le tiene el ojito echado a la adusta y remilgada Jane, destinada a ser su próxima reina. Thomas Cromwell está volando sus halcones, que llevan por nombres los de sus hijas muertas. «Sus hijas caen del cielo», arranca Mantel. «Él observa desde la silla del caballo, a su espalda se extienden acres y

acres de Inglaterra; y ellas caen, con sus alas doradas, la mirada llena de sangre [...]. Todo el verano ha sido así, un ir y venir de desmembramientos». A partir de aquí nos adentramos en la profunda, oscura y laberíntica, aunque extrañamente objetiva, mente de Thomas Cromwell.

El Cromwell histórico es una figura opaca, y probablemente por eso le interesa tanto a Mantel: cuanto menos se sabe de algo, más cancha tiene el novelista. Cromwell prosperó a partir de unos orígenes grises y violentos, pasó mucho tiempo en el extranjero —a veces como soldado, otras como mercader— y se convirtió en el hombre más influyente de Inglaterra, alguien con potestad para decidir sobre la suerte y la cabeza de cualquiera, odiado y despreciado en secreto, sobre todo por la aristocracia. Fue el Beria de aquel tiránico Stalin que era Enrique VIII: mientras éste salía de caza, él hacía el trabajo sucio y asistía a las decapitaciones.

Cromwell encumbró a la reformista Ana Bolena y estuvo de su parte hasta que ella, con muy poco juicio, creyó que podía quitárselo de encima. Entonces Cromwell se alió con sus enemigos para derrocarla, una operación sutil y delicada a la que asistimos en *Una reina en el estrado*. Fue un hombre muy temido y muy inteligente, con una gran memoria para los hechos, pero también para los desaires: ni unos ni otros quedaban sin venganza.

A diferencia de Cromwell, que siempre ha tenido mala prensa, Enrique ha suscitado disparidad de opiniones. Sus primeros años de vida fueron dorados —príncipe del Renacimiento, cazador, compositor de poemas, grácil bailarín, espejo de la moda y molde de la elegancia, etcétera—, pero se volvió cada vez más despótico, sanguinario, rapaz y posiblemente loco. Charles Dickens, en su estrafalaria *Historia de Inglaterra para los niños*, pinta de él una imagen pésima, calificándolo de «rufián intolerable, vergüenza de la naturaleza

humana, un borrón de sangre y sebo en la historia de Inglaterra». En sus últimos años, cuenta Dickens, Enrique era «un pingajo inflado y abominable, con una gran úlcera en la pierna y tan odioso a los sentidos que acercarse a él inspiraba repugnancia». Averiguar cuál era exactamente el problema de Enrique se ha convertido en uno de los pasatiempos de los médicos del siglo XXI: antes se creía que padecía sífilis, pero parece que ahora la diabetes va ganando la partida. Eso y, posiblemente, alguna lesión cerebral debida a su accidente en las justas, un accidente que hace que Cromwell pierda los estribos, ya que si Enrique muere sin heredero, habrá una guerra civil. Hay que decir que, pese a todo, los Tudor llevaron la paz a Inglaterra, y la paz era el objetivo de Cromwell. Éste es, para Mantel, uno de los motivos más loables para la orgía de sangre que trama nuestro protagonista.

La paz depende de un rey estable, y en ese sentido Cromwell tiene mucho trabajo por delante. Ya al principio del libro encontramos a un Enrique frágil, inflado y babeante; su paranoia va en aumento y los Plantagenet conspiran entre bastidores. Cromwell, como siempre, se da cuenta de ello de forma clara y precisa. Es un narrador con una gran conciencia personal y no se anda con paños calientes a la hora de hablar de sí mismo, como cuando observa el retrato que le ha pintado Hans Holbein, con «sus oscuros propósitos envueltos en lana y piel, la mano cerrada alrededor de un documento, como si lo estuviese estrangulando». Su propio hijo le dice que parece un asesino, y, sea quien sea el retratista, el efecto siempre es similar: «Empiecen por donde empiecen, el impacto final es el mismo: si tuviese un motivo de queja contra ti, no te gustaría encontrártelo una noche sin luna».

Pero Cromwell, en su fuero interno, también guarda algo de ternura y sabe apreciarla en los demás: es un personaje hondo, no meramente oscuro. Y a través de él experimentamos qué se

siente cuando todo se desliza hacia una peligrosa dictadura, donde el poder es arbitrario, los espías están por todas partes y una palabra fuera de lugar puede significar la muerte. Quizá sea un reflejo de nuestros tiempos, en los que las democracias parecen resbalar de nuevo hacia la lúgubre provincia del poder arbitrario, llena de mazmorras.

La principal oponente de Cromwell, Ana Bolena, es tan obstinada y coqueta como acostumbra a serlo en la ficción, pero para cuando llega el momento de su muerte se ha marchitado hasta convertirse en «una figura diminuta, un hato de huesos». ¿Es más merecedora de compasión que de culpa? No para Cromwell: «No parece un poderoso enemigo de Inglaterra, pero las apariencias engañan [...]. Si hubiera mantenido su dominio, la niña María podría haber estado aquí; y él mismo, [...] esperando la tosca hacha inglesa». Ana conoce las reglas del juego del poder, pero no ha sabido jugar lo bastante bien y ha perdido. Y, por ahora, Cromwell ha ganado.

El ambiguo Cromwell es un protagonista a la medida de los puntos fuertes de Mantel. A la autora nunca le han gustado los personajes edulcorados, y no es la primera vez que nos habla de personas que se mueven por oscuras motivaciones. Tras unos inicios más bien modestos —con novelas ambientadas en la Inglaterra actual—, Mantel dio el salto a la ficción histórica de gran formato con la magistral *La sombra de la guillotina* (1992), donde reúne a los principales actores de la Revolución francesa y a un nutrido elenco de secundarios, con sus retorcidas interacciones. *En la corte del lobo* y *Una reina en el estrado* son dos ejemplos más de su talento para las tramas intrincadas. Son muchas las figuras que merodean por la corte de Enrique con las miras puestas en sacar tajada o esquivar el hacha, y hay que tener un don especial para conseguir que el lector les siga la pista sin perderse.

La ficción histórica está erizada de dificultades, y la

multiplicidad de personajes y verosimilitud en materia de la ropa interior sólo son dos de ellas. ¿Cómo deben hablar los personajes? La dicción del siglo XVI sería intolerable, pero el argot actual también; la autora opta por un inglés estándar, con alguna que otra broma salaz, y privilegia la narración en tiempo presente, lo que nos sitúa en el lugar exacto donde se desarrollan las intrigas de Cromwell y Mantel. ¿Qué nivel de detalle —para la ropa, el mobiliario, las herramientas— resulta admisible si no queremos que las minucias acaparen la página y ralenticen la trama? El necesario para que el lector pueda imaginarse la escena, con tejidos y texturas exuberantes, tal como eran en aquella época. Mantel suele dar respuesta al tipo de preguntas que interesan a quienes leen las noticias sobre juicios por homicidio o los reportajes de las bodas reales: ¿qué ropa llevaba?, ¿qué aspecto tenía?, ¿quién se acostó con quién? A veces Mantel se excede, pero su inventiva literaria no falla: es tan ágil y verbalmente habilidosa como siempre.

Leemos ficción histórica por la misma razón por la que seguimos viendo *Hamlet*: no es el qué, sino el cómo. Puede que nosotros conozcamos la trama, pero los personajes no. Mantel deja a Cromwell en un momento en que parece estar a salvo: cuatro de sus enemigos, además de Ana, han muerto decapitados, y otros muchos están neutralizados. Inglaterra tendrá paz, aunque sea «la paz del gallinero cuando el zorro ya se ha ido». Pero en realidad Cromwell se halla en la cuerda floja y, entre bastidores, sus enemigos se alían y confabulan. El libro termina igual que empieza, con una imagen de plumas empapadas de sangre.

Pero este final no es un final. «No hay finales», escribe Mantel. «Si crees que sí, te engañas en cuanto a su naturaleza. Todos son principios. Éste es uno». El de la última entrega, donde conoceremos a la siguiente tanda de esposas de Enrique y asistiremos a nuevas maquinaciones por parte de Cromwell.

¿Cuánto trabajo de pico y pala hará falta para «desenterrar» a Cromwell, ese enigma «orondo, lustroso y densamente inaccesible»? Espera y lo verás, lector.

En el aniversario de Rachel Carson
(2012)

En mi novela de 2009 *El año del diluvio* —ambientada en ese territorio siempre accesible: el futuro próximo—, Rachel Carson es una santa.

Desde luego, ya hay mucha gente que la considera una santa, pero en mi libro es algo oficial. Los Jardineros de Dios —miembros de una secta ficticia que venera tanto la naturaleza como la escritura— van cortos de santos y los eligen según su devoción al divino mundo natural. Sus actos piadosos abarcan desde la composición de poemas sobre la fraternidad entre las criaturas —como los de san Robert Burns de los Ratones— hasta la salvación de toda una especie, como hiciera en su momento santa Dian Fossey de los Gorilas.

Pero mi primera elección fue Rachel Carson. Merecía ser beatificada y ahora por fin lo está: en la hagiografía de los Jardineros de Dios, es santa Rachel de Todas las Aves.

Este año marca el quincuagésimo aniversario de la publicación de un libro imprescindible de Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, que muchos consideran la obra de tema ecologista más importante del siglo XX. En él habla del envenenamiento humano de la biosfera por culpa de la utilización masiva de miles de nuevos productos químicos destinados al control de

plagas y enfermedades. Rachel Carson ya era la escritora ambientalista más respetada de Estados Unidos y una pionera en ese campo. Sabía cómo explicarle la ciencia al lector de a pie de una manera comprensible; también sabía que lo que no se ama no se salva, y su amor por el mundo natural reluce a través de todos sus escritos. En *Primavera silenciosa* —que ya sabía que iba a ser su última lanzada contra los molinos de viento— Carson pulió todo su arsenal retórico y sintetizó una amplia variedad de estudios. Supo combinar una presentación gráfica y sencilla con un formidable despliegue de datos, además de hacer un llamamiento concreto a la acción. El impacto fue enorme —numerosos colectivos, leyes y agencias gubernamentales se inspiraron en la obra— y sus ideas principales siguen vigentes hoy en día.

El libro encontró también una furiosa resistencia, sobre todo entre la gran industria química y los científicos a su servicio. Hubo múltiples intentos de destruir no sólo la credibilidad de Carson como científica, sino también su reputación personal: la tacharon de fanática, de «abraza-árboles», de reaccionaria peligrosa capaz de arrastrar a la sociedad moderna hacia una nueva Edad Media llena de plagas, alimañas, cultivos arrasados y enfermedades mortales. Lo cierto es que *Primavera silenciosa* nunca abogó por la prohibición total de los pesticidas: sólo pedía que se sometieran a un examen meticuloso y que se hiciera de ellos un uso responsable, en contraste con las políticas de tierra quemada que se venían aplicando por entonces, con resultados desastrosos.

Muchos de los ataques personales contra Carson obedecían a su sexo y a la percepción que solía tenerse de las mujeres hacia mediados de siglo: su escasa capacidad intelectual, su sentimentalismo visceral, su tendencia a la «histeria». Una de las acusaciones más desconcertantes provino del exsecretario de Agricultura de Estados Unidos, Ezra Taft Benson, quien en

una carta privada escribió que, dado que Carson no estaba casada pese a ser atractiva, «probablemente fuera comunista». (¿Qué quería decir eso? ¿Que los comunistas practicaban el amor libre o que desdeñaban el sexo?)

A pesar de todo, Rachel Carson perseveró y respondió con elegancia, dignidad y coraje a quienes la denigraban. Pronto se sabría con cuánto coraje, ya que sufría de cáncer y falleció a principios de 1964. A partir de ese momento *Primavera silenciosa* adquirió la fuerza adicional de un testamento otorgado en el lecho de muerte.

Primavera silenciosa dejó huella en todo el mundo, también en mi familia. Mi padre era entomólogo y se dedicaba a estudiar las plagas de insectos que destruían los bosques, en especial los de coníferas que cubren la mayor parte del norte de Canadá. Había trabajado como entomólogo forestal durante los años treinta y había sido testigo de la revolución de los insecticidas. Al principio aquello debía de parecer un milagro: los insectos todavía no habían desarrollado tolerancia y los primeros resultados auguraban un éxito rotundo. Los fabricantes presionaban para que se aplicasen soluciones químicas a los problemas que causaban los insectos, no sólo en los bosques, sino en todo tipo de cultivos —manzanas, algodón, maíz—; también en el caso de los insectos transmisores de enfermedades, los mosquitos, los polinizadores de flores silvestres y, en fin, cualquier cosa que se arrastrase o sencillamente brotara donde no debía. Fumigar era barato y eficaz, además de seguro para los humanos, así que ¿por qué no hacerlo?

La sociedad se creyó el discurso: el producto era seguro para las personas, a menos que se lo bebieran. Uno de los placeres de nuestra infancia en los años cuarenta era que nos dejasen

utilizar la pistola Flit, un pulverizador con un depósito que contenía un preparado de DDT capaz, en efecto, de matar a cualquier insecto que se pusiera a tiro. Los niños respirábamos nubes de esa sustancia mientras perseguíamos a las moscas y jugábamos a rociarnos los unos a los otros.

Esa despreocupación con respecto a los nuevos productos químicos fue algo habitual a lo largo de la década siguiente. Cuando trabajaba como monitora de campamento a finales de los años cincuenta, las instalaciones se fumigaban cada tanto para que no hubiera mosquitos, y lo mismo se hacía en campings y hasta en ciudades enteras en muchos lugares del mundo. Después de fumigar aparecían conejos que corrían en círculos, se sacudían entre espasmos y se caían al suelo. ¿Podían ser los pesticidas? No, hombre, no. Todavía no habíamos leído los estudios —ya en marcha— sobre los daños hepáticos y neurológicos, por no hablar del cáncer. Pero Carson sí los estaba leyendo.

Hacia finales de esa década de los cincuenta mi padre comenzó a oponerse a la fumigación generalizada. Sus razones eran las mismas que se detallan en *Primavera silenciosa*. En primer lugar, ese tipo de fumigación indiscriminada no sólo mataba al insecto al que se pretendía eliminar, sino también a sus enemigos parasitarios; y no sólo a los insectos, sino también a muchas otras formas de vida; y no sólo a esas formas de vida, sino a todo cuanto dependiera de ellas para alimentarse. El resultado de la fumigación intensiva era la muerte de los bosques.

En segundo lugar, algunos insectos sobrevivirían y transmitirían sus genes resistentes, por lo que pronto aparecería una generación entera de insectos mucho más fuertes que sus ancestros y contra los cuales habría que utilizar insecticidas cada vez más tóxicos, con lo que —como dice Carson— los productos químicos acabarían siendo tan mortales que lo

matarían absolutamente todo, incluidos nosotros.

Mi padre sentía un placer perverso al afirmar que los insectos heredarían la tierra porque conseguirían adaptarse en un visto y no visto a cualquier control que pretendiéramos imponerles. (Él aún no sabía de la existencia de las superbacterias hospitalarias, ni de los virus que se transmiten entre especies, como el del ébola o el de Marburgo, ni de las muchas especies invasoras que ya por entonces nos complicaban la vida, pero también le habrían servido como ejemplo). En el futuro, auguraba mi padre, no habría más que cucarachas y hierba. Y hormigas. Y quizá dientes de león.

No era una perspectiva demasiado halagüeña para unas mentes jóvenes e impresionables como las de mi hermano y mi yo adolescente. Por otro lado, nos hizo abrir los ojos. Tanto es así que en 1962, cuando apareció *Primavera silenciosa*, nosotros ya estábamos preparados.

La mayoría de la gente, sin embargo, no lo estaba. Cuesta imaginar la conmoción que provocó. Era como si nos hubiesen dicho que el jugo de naranja —que en aquellos tiempos se consideraba la clave para gozar de una salud de hierro— era venenoso.

En aquella época había menos cinismo: la gente todavía confiaba en las grandes empresas. Las marcas de cigarrillos seguían siendo una presencia cotidiana y familiar que patrocinaba a personajes tan queridos como el humorista y presentador radiofónico Jack Benny; Coca-Cola seguía siendo sinónimo de una vida sana y las doncellas de guantes blancos la bebían dando sorbitos con sus labios puros. Se creía que la industria química mejoraba la vida de las personas día a día, en todos los sentidos y en todo el mundo, lo cual —para ser justos — no deja de ser cierto en parte. Los científicos, con sus batas

blancas, se presentaban como cruzados que combatían a las fuerzas de la ignorancia y la superstición, y nos hacían avanzar bajo el estandarte del descubrimiento. Toda innovación científica moderna era «progreso» o «desarrollo», y el progreso y el desarrollo siempre eran deseables, y nos conducían inevitablemente más arriba y más lejos: poner en duda esa creencia equivalía a poner en duda el bien, la belleza y la verdad.

Aun así, ahora Rachel Carson pretendía quitarnos la venda de los ojos. ¿Nos habían mentido sólo sobre los pesticidas o también sobre el progreso, el desarrollo, los descubrimientos y todo lo demás?

Por tanto, una de las principales lecciones de *Primavera silenciosa* fue que no todo lo que se etiquetaba como progreso era necesariamente bueno. Otra fue que la aparente división entre el hombre y la naturaleza no es real: estamos conectados con el mundo que nos rodea, el cuerpo tiene su ecología y lo que penetra en su interior —lo que comemos, lo que respiramos, lo que bebemos, lo que absorbemos a través de la piel— tiene un profundo impacto sobre nosotros. Hoy en día estamos tan acostumbrados a pensar de esta manera que nos cuesta imaginar una época en la que se diera por sentado algo tan distinto, pero así andaban las cosas antes de Carson.

Por aquellos años la naturaleza era un «eso», una fuerza impersonal e inconsciente; o, peor aún, maligna: una naturaleza con garras y dientes manchados de rojo, empeñada en afligir a la humanidad con todas las armas a su alcance. Frente a la naturaleza bruta estábamos «nosotros», dotados de conciencia e inteligencia. Éramos seres de un orden superior y, por tanto, teníamos el mandato de domeñarla como si fuera un caballo, someterla como si fuera un enemigo y «desarrollarla» como si fueran unos pechos femeninos o unos bíceps masculinos a lo Charles Atlas: ¡qué horror estar

subdesarrollado! Así podríamos explotar los recursos de la naturaleza, que se consideraban inagotables.

Eran tres las corrientes de pensamiento que alimentaban la oposición entre civilización y salvajismo. La primera era la teología de la dominación: en el Génesis, Dios proclama que el hombre tiene dominio sobre los animales, cosa que algunos interpretaban como que tenía carta blanca para aniquilarlos. La segunda estaba influenciada por las metáforas mecanicistas que colonizaron el espacio lingüístico tras la invención del reloj y que se extendieron por todo Occidente durante la Ilustración del siglo XVIII: el universo era una máquina insensible, y las formas de vida también eran máquinas sin alma ni conciencia ni sentimientos; por consiguiente, podíamos abusar de ellas a placer, ya que en realidad no sufrían. Sólo el hombre poseía un alma, situada dentro de la máquina de su cuerpo (con toda probabilidad, pensaban algunos, en la glándula pituitaria). En el siglo XX la ciencia impugnó el alma pero respetó la máquina: durante un período excepcionalmente largo se consideró que atribuir emociones humanas o algo por el estilo a los animales era antropocentrismo. Ironías de la vida, esto contradecía de manera directa lo que defendía el abuelo de la biología moderna, Charles Darwin, que siempre sostuvo la interconexión de la vida y que —como cualquiera que tenga perro o se dedique a la cría o a la caza— era muy consciente de las emociones de los animales.

La tercera línea de pensamiento procedía —otra ironía— del darwinismo social. El hombre era «más apto» que los animales en virtud de su inteligencia y de sus emociones distintivamente humanas; por tanto, en la lucha por la existencia, el hombre merecía triunfar y la naturaleza tendría que acabar cediendo ante un entorno del todo «humanizado».

Rachel Carson cuestionaba ese dualismo. Por muchos aires que nos diéramos, «nosotros» no éramos diferentes de «eso»:

formábamos parte de ello y sólo podíamos vivir a su abrigo. Creer lo contrario era autodestructivo:

> El «control de la naturaleza» es una frase concebida con arrogancia y nacida en la edad de Neanderthal de la biología y de la filosofía, cuando se suponía que la naturaleza existe para la conveniencia del hombre. Los conceptos y prácticas de la entomología aplicada datan en su mayor parte de la Edad de Piedra de la ciencia. Nuestra alarmante desgracia es que ciencia tan primitiva se haya pertrechado a sí misma con la más moderna y terrible de las armas, y que al volverla contra los insectos se haya vuelto también contra la Tierra.

Podemos poner reparos a la metáfora de la Edad de Piedra —una época en que las personas estaban mucho más en sintonía con la totalidad del tejido de la vida que los entendidos del siglo XX a los que Carson se enfrentaba—, pero la conclusión no cambia. Para un martillo todo son clavos. En las últimas secciones del libro Carson se lanzó a explorar otras herramientas y otras formas de resolver los problemas. Y ahora parece que el mundo se ha decidido a seguir sus pasos.

Las bases para esa concepción integral de la naturaleza ya existían: los románticos habían cuestionado el modelo mecanicista; en Estados Unidos la preocupación por el mal uso de la naturaleza se remontaba a Fenimore Cooper y Thoreau. Teddy Roosevelt había sido un conservacionista de primera hora. El Sierra Club se había fundado en 1892 y en la época de Carson ya era una organización con una base amplia.

Una de las razones por las que *Primavera silenciosa* cobró tanta importancia fue la popularidad de la que ya por entonces gozaban las actividades relacionadas con la naturaleza, en especial la observación de aves como pasatiempo. La observación de aves había recibido un tremendo impulso con la publicación en 1934 de la *Guía de campo* de Roger Tory Peterson. Una actividad que hasta entonces exigía poseer un

conocimiento arcano estaba ahora al alcance de cualquier aficionado. Los observadores de aves llevaban décadas explorando patios, campos y bosques, creando redes, recopilando datos y compartiendo sus descubrimientos.

Muchos de estos naturalistas aficionados habían advertido un descenso en el número de aves, sobre todo entre las rapaces, como las águilas, los halcones y las águilas pescadoras. Ahora había una explicación: el DDT se acumulaba en el organismo de los depredadores alfa, situados en la cúspide de la cadena alimentaria. En el caso de las rapaces, uno de los efectos era que la cáscara de los huevos se volvía más fina, por lo que no eclosionaban. Esto era sólo una parte de lo que Carson contaba en *Primavera silenciosa*, pero era una parte que cualquier observador de a pie podía verificar. ¿Dónde estaban las águilas americanas que antaño surcaban los cielos de todo el continente? A partir de las águilas, era fácil extrapolar: si un producto químico estaba exterminando a las aves, ¿cómo podía ser bueno para las personas? ¿Y qué ocurría con el resto de los productos químicos que se vertían en el medio ambiente a manos llenas? Gracias al libro de Carson, todo esto se convirtió en tema de debate serio. Muchos de los resultados de este debate han sido positivos. Hoy en día nadie con un mínimo de conocimiento defendería el uso masivo de pesticidas, herbicidas o cualquier otro agente químico, como se hacía en los años cuarenta y cincuenta.

Resulta tentador preguntarse cuáles habrían sido los siguientes pasos de Carson, de haber vivido más años. ¿Nos habría advertido de que la raza humana andaba cerca del abismo durante la guerra de Vietnam, cuando ese temible herbicida tóxico llamado agente naranja cruzaba el Pacífico en enormes cubas para acabar con las selvas vietnamitas? Esas selvas aún no se han recuperado, y hoy día sabemos qué secuelas dejó en militares y civiles. Carson podría habernos

alertado de un peligro incluso mayor: imaginemos las consecuencias de un gran vertido de agente naranja en el mar. La muerte de las cianobacterias habría supuesto un desastre global, ya que estas algas producen entre el 50 y el 80 % del oxígeno presente en la atmósfera.

¿Y qué habría dicho Carson sobre la pulverización de dispersantes durante el vertido de petróleo en el golfo de México? «No lo hagan», sin duda. Muchos expertos lo desaconsejaron, pero aun así los poderes fácticos lo hicieron. ¿Qué habría dicho sobre el rápido deshielo del Ártico, o sobre los planes de tender un oleoducto a través del bosque del Gran Oso hasta la costa del Pacífico?

También habría visto muchos signos de esperanza: gracias a ella la gente al menos es consciente de parte de los problemas. Pero ¿cómo llevar la cuenta de todos? Nuestra civilización altamente tecnológica hace agua, pero quien se hunde somos nosotros. Cuanto más inventamos, más crece la lista de compuestos químicos que podríamos estar respirando, ingiriendo o frotándonos por la piel. Los bifenilos policlorados, los refrigerantes clorofluorocarbonados y las dioxinas están identificados y, en cierta medida, controlados, pero son muchas las sustancias químicas nocivas que siguen circulando sin trabas, y cada año se les suman otras nuevas de las que poco sabemos.

El problema es que, mientras no le afecte directamente, la mayoría de la gente no para demasiadas mientes a la toxicidad invisible. Somos una especie de miras cortas; durante la mayor parte de la historia lo fuimos a la fuerza: cuando podíamos nos atiborrábamos, como hacen la mayoría de los cazadores y forrajeadores. Sin embargo, como no dejemos de ensuciar nuestro propio nido, la Tierra, puede que seamos una especie de existencia también corta y que se cumplan los sombríos pronósticos de mi padre a propósito de las cucarachas y la

herencia del planeta. Demonizar el ecologismo —como hicieron con Carson y como sigue ocurriendo hoy en día— no hará que las cosas sean distintas.

Lo bueno es que ahora estamos más concienciados. Aunque el porcentaje de donaciones a organizaciones de defensa de la naturaleza sigue siendo lamentablemente bajo, existen muchos colectivos dedicados a responder a la gran pregunta: ¿cómo podemos vivir en nuestro planeta? Las organizaciones grandes —como Greenpeace, WWF y BirdLife International— ocupan la cúspide de una pirámide de organizaciones más pequeñas de carácter nacional o local. Gracias a sus miembros conocemos mucho mejor los detalles de la vida en la Tierra que en la época de Carson. Sabemos por dónde fluyen las corrientes oceánicas, y cómo los bosques reponen sus nutrientes, y cómo las colonias de aves marinas enriquecen la vida de los océanos. Sabemos que, aunque hayamos destruido el 90 % de las poblaciones de peces desde los años cuarenta, la creación de parques marinos permite que se regeneren. Sabemos dónde anidan las distintas especies de aves y qué peligros deben sortear durante las migraciones, así como la importancia de la conservación del hábitat en nuestras bien delimitadas reservas ornitológicas.

No obstante, aunque nuestros conocimientos son inmensos, no tenemos una voluntad política colectiva lo bastante fuerte. La energía para el cambio —y por tanto, para nuestra subsistencia— tendrá que venir de las redes que se forman en la base social, que es de donde suele venir todo.

Parte del legado indirecto que nos ha dejado Rachel Carson es Bug A Salt, un improbable fusil de juguete que se rellena con sal de mesa y se utiliza para disparar a las moscas. Su inventor acaba de recaudar medio millón de dólares a través de una campaña de micromecenazgo: parece que hay mucha gente deseosa de dispararles a los bichos, como hacíamos nosotros,

los niños de los años cuarenta, con la pistola Flit.

Bug A Salt tiene dos incentivos de venta ecológicos: no necesita pilas y no utiliza pesticidas. No estoy segura de que sea la respuesta a las plagas forestales que afectan a miles de hectáreas —para eso haría falta mucha sal de mesa—, pero aun así santa Rachel aplaudiría la intención de fondo: es improbable que Bug A Salt silencie nunca a ninguna ave.

El mercado de futuros

Historias de los tiempos venideros

(2013)

El futuro —no la otra vida, sino el futuro real, aquí en la Tierra — fue una vez un lugar atractivo y luminoso. ¿Cuándo? Quizá en el siglo XIX, época en la que se escribieron tantas utopías donde se predecía un futuro brillante que necesitaríamos varios días para enumerarlas todas. O quizá en los años treinta, cuando no sólo las revistas de ciencia ficción, sino también las revistas normales y la Exposición Universal de Chicago de 1933-1934 —subtitulada «Un siglo de progreso»— nos prometían una tecnificación que llegaría incluso a las tostadoras. Creíamos que pronto luciríamos esas prendas ajustadas que salían en *Flash Gordon*, que usaríamos pistolas de rayos y que nos desplazaríamos en vehículos voladores con propulsión a chorro.

Hoy se nos hacen promesas similares, aunque tienden a centrarse en la bioingeniería. Pronto podremos elegir los genes de nuestros hijos como quien elige la ropa, y viviremos, si no para siempre, al menos sí muchos más años que ahora. Luego están quienes creen que sería buena idea traducir nuestro

cerebro a datos, cargarlo y lanzarlo al espacio exterior, donde podríamos vivir para siempre como simulacros, aunque eso sí, sin cuerpo. Pero, ¡eh!, que la diferencia no tiene por qué notarse, a menos que otro simulacro desconecte tu servidor. En realidad, y dejando a un lado estas alegres fantasías, el futuro se augura más bien infausto. A la vista del huracán Sandy, el cambio climático, las enfermedades con cepas mutantes resistentes a los antibióticos, el agotamiento de la biosfera, la subida del nivel del mar y los niveles de metano en la atmósfera, el futuro ha dejado de parecernos un paseo por el parque. Más bien parece un chapoteo por el barro.

Otra eventualidad situada en el futuro es el apocalipsis zombi, que últimamente parece tener una gran presencia en el imaginario colectivo, al menos en el mundo de la cultura popular. Al igual que la ingeniería genética, la vida extendida y la digitalización del cerebro, se trata de un conjunto de memes que gira en torno a nuestra relación con el cuerpo y, por tanto, con la mortalidad —algo que siempre nos ha preocupado como especie autoconsciente—, sólo que a la inversa: en lugar de vencer a la mortalidad transformándonos en zombis y víctimas de zombis, será la mortalidad la que nos venza o nos posea. El humano que huye del zombi evoca una cacería en la que el primero es perseguido por su propia muerte.

Me interesé por los zombis porque al principio me costaba entender su atractivo, para otros tan evidente. Así que me puse a investigar: ¿qué me estaba perdiendo? Parte de mi investigación se convirtió en una novela de zombis a cuatro manos, *The Happy Zombie Sunrise Home* [La casa del feliz amanecer zombi], escrita con la experta en zombis Naomi Alderman y disponible en la plataforma de lectura Wattpad.com. Debo decir que este libro, aunque razonablemente entretenido, ha despertado quizá una atención desproporcionada. Sólo espero que a nadie se le ocurra grabar

este título en mi lápida, suponiendo que me quede quietecita bajo tierra. Porque nunca se sabe.

Hay más seres monstruosos en los que uno puede convertirse —tanto en el mundo de la literatura como en los otros medios de comunicación humana basados en el desarrollo de una trama, como el cine—, formas de la monstruosidad que por lo menos aportan algunos beneficios a quienes se transforman, como superpoderes varios. En cambio, con los zombis lo que uno obtiene son infrapoderes. Para sondear las profundidades del apocalipsis zombi —para ahondar, por así decir, en su subtexto—, hay que realizar un cotejo. De modo que intentaré ofrecer unas cuantas reflexiones acerca de (a) los monstruos literarios en general, con sus varias tipologías —la mayoría de las cuales tienen orígenes antiguos o cuando menos añejos—, y (b) las epidemias de zombis en particular, que son un fenómeno reciente y pertenecen al futuro.

Antes de hablar sobre los zombis, su forma y su función, quiero hacer unas cuantas observaciones acerca del futuro. Con un guiño a Raymond Carver, podríamos subtitular esta sección «De qué hablamos cuando hablamos del futuro». La respuesta más sencilla es «del presente», pues es lo único que tenemos al alcance de la mano. Por raro que parezca, el futuro en realidad no existe. Por tanto, cada cual puede hacer con él lo que le venga en gana, porque, a diferencia de lo que ocurre con el pasado, es moldeable. Para los novelistas esto es algo bueno. Para los promotores de acciones, también. De hecho, la imposibilidad de predecir con detalle lo que va a ocurrir quizá sea algo bueno para todos, en tanto que nos brinda la sensación de libre albedrío, y eso, sea una ilusión o no, resulta en mi opinión absolutamente necesario para levantarse de la cama cada día.

A principios de otoño vi una película en un avión, que es lo que suelo hacer cuando vuelo: *Kung Fu Panda* (por cierto, la recomiendo). En otro vuelo, obligada por la necesidad de investigar seriamente sobre el futuro, elegí *Men in Black 3*. Veamos la sinopsis: «El agente Jay viaja en el tiempo hasta 1969 [no hace falta decir que viene del futuro], donde forma equipo con una versión más joven del agente Kay con el fin de impedir que un malvado alienígena destruya el futuro». Mientras esperaba a que empezase el filme (para el cual recomendaban supervisión adulta), me pusieron unos deliciosos anuncios. Yo siempre veo los anuncios, no en vano crecí a dos manzanas de Marshall McLuhan, que inició su carrera con *The Mechanical Bride* [La novia mecánica], una lectura psicosocial-literaria de varios anuncios populares de finales de los años cuarenta. Mi favorito es probablemente el titulado «Consolación profunda». El título es un juego de palabras joyceano, cuyo tema oculto es la sepultura de cadáveres. En los años cuarenta a la gente le gustaban esos juegos de palabras joyceanos. En la imagen aparece una mujer joven que mira cómo llueve a través de la ventana con una expresión serena que viene a decir: «Qué más da que llueva, he hecho lo que debía». ¿Qué era lo que se quería vender? Las bóvedas metálicas Clark, unos protectores de ataúd diseñados para que los difuntos no se mojen con la lluvia. El que la empresa se permitiera publicar anuncios en revistas apunta a que debía de haber bastante gente que compraba el producto.

En los eslóganes que McLuhan coloca en el destacado leemos: «Qué seco estoy», «Grité hasta que me dijeron que era hermético» y «Cada vez más fiambres se pasan al cierre hermético». Lo que McLuhan nos está diciendo es que, en aquellos años dominados por los publicistas de Madison Avenue, la gente estaba dispuesta a vender y comprar cualquier cosa. McLuhan esperaba que nos pareciera un tanto hilarante el

que alguien creyera que sus seres queridos estaban «a salvo» dentro de semejante artilugio. ¿Tenían la menor idea de lo que ocurría ahí dentro, desde un punto de vista microbiológico? Pero ése, claro, era el quid de la cuestión: soslayar y ocultar el conocimiento exacto de la realidad y convertir la muerte en algo impreciso y meramente cosmético echando mano de ese cuento de hadas según el cual nuestros seres queridos siguen vivos en cierto modo, y que por tanto agradecen que nos molestemos en impermeabilizar sus restos embalsamados. Así por lo menos no se les moja el traje.

En cualquier caso, a la luz de mis nuevos conocimientos sobre los zombis, y después de ver *La noche de los muertos vivientes* en 1970 (¿quién iba a pensar que acabaría siendo tan influyente?), entreveo un subtexto más siniestro en esa caja de hojalata tan costosa con forma de ataúd. A lo mejor las bóvedas metálicas Clark no estaban hechas para resguardar a nuestros seres queridos de los elementos. A lo mejor estaban hechas para impedir que a nuestros seres queridos les diera por salir de la tumba y ponerse a deambular como zombis. Eso tiene más sentido. Yo pagaría por algo así.

Sea como fuere, el anuncio previo a la película que ese día me pusieron en el avión hablaba del futuro en un tono desenfadado: pretendía que recurriera a cierta empresa para comprar acciones. Me decía que debía convertirme en parte de lo posible porque el presente en realidad no cuenta. Lo que cuenta es «lo siguiente», el futuro. El ahora no es más que un prólogo, decía parafraseando a Shakespeare, que, con algo más de acierto, escribió que «lo pasado es prólogo». Por supuesto, si el ahora no es más que un prólogo, el futuro, cuando llegue, será el ahora, y por tanto un simple prólogo, que tampoco contará porque sólo cuenta lo siguiente, y así sucesivamente, *ad infinitum*. Es decir, que comprar acciones —si lo pensamos bien— significa invertir en algo que nunca existe de verdad.

En Navidad de 2011 recibí un calendario estupendo de la revista *Cabinet*, dedicado a las predicciones del fin del mundo. El fin del mundo se ha predicho con una frecuencia asombrosa, aunque con escasa precisión hasta la fecha. Veamos el texto de presentación de ese maravilloso calendario:

> Cuando el actual ciclo del calendario maya de cuenta larga concluya el 21 de diciembre de 2012, el mundo se acabará. Por supuesto, no es la primera vez que se profetiza la muerte del planeta. Por eso, condenado lector, *Cabinet* te ofrece una guía que te ayudará a aprovechar el poco tiempo que te queda. En lugar de las festividades habituales, este calendario de pared de gran tamaño, ilustrado con una docena de obras de Bigert & Bergström que representan distintos métodos de adivinación, señala más de sesenta fechas significativas en la historia del profetismo apocalíptico. Este *Último calendario*, con sus cometas, extraterrestres, diluvios, mesías y demás, te acompañará durante todos los días del año que viene, y expira —como tú— el 21 de diciembre de 2012.

Entre los métodos de adivinación representados, algunos son conocidos —las entrañas de los animales, por ejemplo— y otros no. ¿Adivinación por los posos del café? Sabíamos lo de las hojas de té, pero... ¿café? Entonces llegué a la «patatomancia», que es la adivinación por medio de las patatas. El término «mancia» proviene de la voz griega que significa «profecía», de donde provienen también las palabras «manía» y «maníaco», ya que los profetas antiguos hablaban del futuro sumidos en trances delirantes, a diferencia de la revista *Forbes*. En la foto correspondiente a patatomancia se veían unas patatas muy retorcidas con unos palitos clavados a modo de piernas.

«Esto se lo han inventado», pensé. Pues bueno, sí y no. Buscando en internet, ese equivalente moderno de las consultas al oráculo, encontré dos entradas sobre patatomancia. La primera en un foro de Abracadabra, donde se explicaba cómo

hacer patatomancia: «Toma una patata azul y mueve el cuchillo hasta que sientas que has encontrado el punto de inserción adecuado. Corta la patata en dos. Observa el interior de la patata hasta que distingas un patrón. Puedes mojarla en algún tinte, si eso te ayuda. Interpreta los patrones en función de lo que te inspiren». Yo no tengo ninguna intención de probar esto en casa, pero quizá alguno de mis lectores sí. A lo mejor es un buen remedio para el bloqueo creativo: después de varios días contemplando una rodaja de patata, volver a nuestro deprimente manuscrito puede parecer incluso apetecible.

La segunda era de una página de Wikia (ahora Fandom):

> A los maestros de la Energía de la Patata se los conoce como «patatomantes» [...] y se dice que obtienen sus poderes de un objeto conocido como la «Patata Negra». Se supone que existe una en el centro de todos los planetas y, en caso de necesidad, si la humanidad se encuentra amenazada, un patatomante puede invocar los poderes del resto de los patatomantes para extraer la patata carbonizada del centro del planeta y arrojarla contra un oponente. La patata sobrecalentada es imparable y explota al contacto.

Siendo el mundo como es, vaticino que en el futuro tendremos talleres dedicados a la enseñanza de la patatomancia, y a lo mejor incluso una secta. Dicha secta estará patrocinada por Frito-Lay, o quizá por Kettle Chips, que es más purista, con la convicción de que todo cuanto eleve la consideración social de la patata es bueno para el negocio. Veo una buena oportunidad para poner una franquicia. Recordemos que el presente es un prólogo: lo importante es lo Siguiente y luego el siguiente, y el siguiente.

Han sido múltiples y variados los métodos de adivinación que en el pasado gozaron de favor. Los reyes de antaño recurrían a los profetas, con los que mantenían una relación de amor-odio. Por un lado los reyes no querían recibir malas

noticias; por otro, no querían que las buenas noticias fueran falsas. En cualquier caso, lo que desde luego no querían eran profetas que denunciasen las fechorías de los monarcas. Es un problema que hoy en día sigue vigente, sólo que ahora los reyes reciben otros nombres, como «consejero delegado», y las malas noticias que no desean oír tienen que ver con cosas como las sequías que el cambio climático provoca en el Medio Oeste o las fugas tóxicas que destruyen los océanos. Nimiedades de ésas.

Pero los profetas no eran los únicos vectores de noticias acerca del futuro. La Antigüedad conoció también otros métodos, como el vuelo de los pájaros, los meteoritos y demás señales del cielo, los libros oraculares —como el *Yijing*—, las cartas o los horóscopos, que siguen gozando de popularidad en los periódicos. Los oráculos griegos, por descontado, tenían fama de expresarse de manera ambigua. Por lo visto, casi siempre le decían a la gente más o menos lo que deseaba oír, añadiendo alguna palabra escurridiza a modo de cláusula de dispensa, por si las moscas. Todo esto nos da una idea de lo poco fiables que pueden ser las predicciones sobre el futuro.

• • •

Y ahora, como lo prometido es deuda, hablemos de zombis. En origen los zombis se asociaban con el vudú haitiano: eran personas vivas a las que se privaba de la voluntad y la memoria gracias a algún mejunje que probablemente contuviera una neurotoxina que se extrae del pez globo. Tras someterlas a un simulacro de entierro se convertían en esclavos sin conciencia. No recordaban nada, ni siquiera quiénes eran; y, por supuesto, les daba igual lo que pudiera ocurrir al día siguiente.

Sin embargo, en su iteración más moderna —que data más o menos de 1968, fecha en que se estrenó la primera película de

La noche de los muertos vivientes— los zombis son bastante diferentes. Su aparición se debe a una epidemia de origen incierto que, como la rabia o el vampirismo, se contagia a través de la mordedura. Al fallecer, las personas cruzan el umbral vida-muerte para luego cruzarlo de nuevo en sentido contrario e ingresar en una semivida en la que se dedican a morder a los vivos. De resultas de ello la epidemia se propaga.

Como ocurre con los motivos folclóricos, la imaginería relacionada con esta reciente clase de zombi ha canibalizado motivos anteriores. Algunos provienen de las obras de arte inspiradas en la peste negra original, que provocó una enorme mortandad en el siglo XIV e inspiró motivos como la Danza de la Muerte, donde aparecen muertos vivientes con colores horripilantes, la carne azulada y verdosa, los dientes podridos, o esqueletos con trozos de carne colgando, la ropa hecha jirones y demás. Más o menos lo que podríamos encontrarnos si abriésemos una bóveda Clark cuando nuestro ser querido haya pasado un tiempo en ella. Una de las moralejas de la Danza de la Muerte es que la muerte todo lo iguala y lo nivela: en ella toman parte tanto príncipes como ricos burgueses, soldados o indigentes. El apocalipsis zombi plantea una reflexión similar: una vez convertidos en zombis, ya no hay jerarquías sociales y la riqueza no significa nada.

Pero el imaginario del apocalipsis zombi tiene otras fuentes sin duda más recientes. Cada vez más se concibe este acontecimiento como un fenómeno de masas que provocará un colapso social generalizado y la destrucción de las infraestructuras físicas, como en la película *28 días después*, de 2002. En ésta, los infectados no son exactamente como los de *The Walking Dead*, pero más allá de eso, el escenario de cataclismo social y las escenas de ruinas y cadáveres son muy semejantes.

¿Por qué nos vienen a la cabeza imágenes de este tipo? Quizá

porque a lo largo del siglo XX nos hemos empapado de ellas. Fijémonos en la siguiente descripción: «Esto es todo lo que se puede ver [...]. Cadáveres, ratas, latas viejas, armas viejas, fusiles, bombas, piernas, botas, cráneos, cartuchos, trozos de madera y hojalata y hierro y piedra, partes de cuerpos en descomposición y cabezas purulentas yacen esparcidas por doquier». No es la descripción de un apocalipsis zombi cinematográfico, sino las palabras con las que el poeta John Masefield retrata un campo de batalla de la Primera Guerra Mundial. Cualquiera que haya vivido en las nueve últimas décadas del siglo XX estaba y está familiarizado con imágenes de este tipo. Quien haya vivido a mediados del pasado siglo y durante la Segunda Guerra Mundial recibió una dosis extra a través de las fotografías, sobre todo las de los campos de exterminio cuando sus internos casi muertos fueron liberados. Del mismo modo que la peste negra inspiró un arte propio y, posteriormente, multitud de lápidas con esqueletos y relojes de arena —símbolo del tiempo que se agota—, también los dos grandes horrores del siglo XX subyacen a la popular imaginería del apocalipsis zombi.

Este paquete de imágenes se ha combinado con un argumento que es en esencia el de *La peste*, la novela de Albert Camus de 1947, al igual que el de otras varias novelas y películas de grandes catástrofes en las que se produce una infección masiva y un pequeño grupo de salvadores intenta salir adelante. Me vienen a la cabeza la obra de teatro *El rinoceronte* de Ionesco y la novela *Ensayo sobre la ceguera* del portugués Saramago, así como, en un nivel menos literario, las películas *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de 1956, e *Invasores de Marte*, de 1953. Según algunas interpretaciones, estas obras (sobre todo las que datan de los años cincuenta) son metáforas de tipo político: ideologías atroces como el nazismo y el comunismo se esparcen como un virus y se apoderan del

cerebro de la gente, hasta que sólo quedan unos pocos irreductibles capaces de combatirlas o de sobrevivir al cataclismo.

Las historias de zombis se narran siempre desde el punto de vista del pequeño grupo que todavía no se ha infectado. Una diferencia clamorosa con respecto a otros tipos de monstruos es que las infecciones siempre son masivas: no se trata de vampiros solitarios que se aprovechan de bellas doncellas en camisón, ni de hombres lobo aislados que acechan en el bosque y despedazan a quienes pasan por ahí. El peligro está en las hordas. Los zombis, a diferencia de los vampiros y los hombres lobo, no son fuertes ni rápidos; son débiles y lentos. Pero son muchos y, aunque pululen sin saber adónde se dirigen, pueden terminar acorralándote. Nótese que en algunas iteraciones recientes, como en *The Walking Dead*, se han vuelto más inteligentes —cosa necesaria si se quiere que la trama avance —, y en la película *Memorias de un zombi adolescente* han logrado incluso lo imposible: se han vuelto sexis. Eso sí, transformándose nuevamente en humanos. Todo tiene sus límites.

Pero volvamos a lo esencial. He aquí una buena descripción de una horda de zombis, tomada de una fuente que a algunos les podrá parecer inesperada:

> Ciudad irreal,
> bajo la neblina sepia del alba invernal,
> una multitud fluía en el Puente de Londres; tantos,
> nunca hubiera dicho que la muerte hubiera deshecho a tantos.
> Exhalaban suspiros, cortos y espaciados,
> y cada hombre fijaba los ojos ante los pies.
> Fluían cuesta arriba y bajaban luego por King William Street
> hasta donde Saint Mary Woolnoth daba las horas
> con un sonido muerto en el repique final de las nueve.
> Ahí vi a uno que conocía y le paré gritando: «¡Stetson!

¡Eh, estábamos juntos en los barcos de Mylae!
Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
¿ha empezado a brotar? ¿Florecerá este año?
¿O la repentina helada le ha malogrado el lecho?
¡Ah, mantén alejado al Perro, que es amigo del hombre,
o lo desenterrará de nuevo con las pezuñas!»

Son versos del poema de T. S. Eliot *La tierra baldía*, de 1922, concretamente de la sección titulada «El entierro de los muertos». Aquí aparecen las hordas de muertos vivientes arrastrando los pies por un puente, con una cita de Dante sobre la muerte que a tantos aniquila. Aparece el cadáver que vuelve a la vida desde debajo de la tierra, y encontramos también la referencia a la guerra: Mylae (o Milas) fue una batalla, y Stetson, un compañero de armas, aunque ahora sea un muerto viviente.

Pero ¿por qué los zombis son tan populares en la actualidad? ¿Por qué los niños quieren disfrazarse de zombi, ir a desfiles de zombis, etcétera? ¿Por qué *Zona Uno* de Colson Whitehead, por qué el popular juego para hacer ejercicio *Zombies, Run!* de Naomi Alderman? Si los zombis no son una simple moda pasajera como el *hula hoop*, ¿qué significan? Todos estos monstruos, por el hecho de ser una creación humana, son totalmente metafóricos. Los calamares gigantes existen fuera de la imaginación humana, pero los vampiros o los zombis no. Ahora bien, ¿qué significado les atribuimos?

En primer lugar, ¿qué nos ofrecen? A primera vista los zombis no aportan nada a la vida de quien se convierte en uno. Pensemos en las ventajas, la significación y las desventajas de distintos tipos de monstruos. Enumeraré algunos por orden cronológico. Grendel, en el *Beowulf*, es una criatura salvaje y caníbal que apenas dice nada, a pesar de que en *Grendel*, la maravillosa novela de John Gardner, es un personaje bromista

y lleno de curiosidad. Una de las ventajas de ser Grendel: es muy fuerte. La desventaja es que es posible arrancarle el brazo. Como es un ser maldito, su punto débil es el alma: es un descendiente de Caín, un hijo de la Caída y el Pecado Original y demás. Es la encarnación de la Naturaleza Caída.

En *Frankenstein* de Mary Shelley, el doctor Frankenstein intenta en vano crear un hombre perfecto y el resultado es un monstruo locuaz que nos narra su historia y que por ende es un gran lector. Conviene no confundirlo con los monstruos de las adaptaciones cinematográficas, que son más zotes y abrigan intenciones aviesas desde el principio. La ventaja es que esta criatura artificial es increíblemente fuerte, un escalador vigoroso y resistente al frío. La desventaja es que provoca la repulsa de la gente. Como no le dejan tener novia, se siente muy solo. Su punto débil es el corazón: sus sentimientos están heridos de muerte.

El monstruo de *Frankenstein* no encarna la Naturaleza Caída, sino el Hombre Moderno. Su principio operativo es la electricidad, que revitaliza su sistema nervioso a través de ese tinglado de aparatos científicos que hemos visto en las películas. Su creador es el hombre, no Dios, si bien se sugiere que el monstruo es al doctor Frankenstein lo que Adán es a Dios. Hay, pues, unas inquietudes metafísicas: ¿Quién soy? ¿Quién me hizo? ¿Por qué mi creador me ha abandonado? El significado del monstruo tiene relación con la crisis de fe del siglo XIX, debida sobre todo a la ciencia y sus inquietantes descubrimientos. Ni Grendel ni el monstruo de Frankenstein pueden transmitir enfermedades ni reproducirse. Representan una amenaza, pero no son una plaga. Ni uno ni otro son seres humanos transformados —nuestra pareja nunca se convertirá en uno o en otro— ni pueden destruir la civilización.

Veamos ahora tres tipos de monstruos creados por transformación, de humano a monstruo, y que pueden

propagar su condición por contagio:

1. Los hombres lobo: La transformación en animales tiene un linaje extraordinariamente largo. En su origen, este tipo de transmutación tenía lugar durante un trance chamánico y su finalidad era que el chamán se comunicase con los espíritus de los animales para propiciar la caza. Cuando apareció la agricultura estas prácticas quedaron abandonadas y se demonizaron. La creencia en los cambiaformas siempre ha estado muy extendida, y entre los animales en que se transformaban encontramos osos, lobos, focas, serpientes, ciervos, gansos, cisnes y caracoles.

   Los hombres lobo como tales han adoptado diversas formas en el folclore europeo y norteamericano. En Quebec, el *loup-garou* era un hombre que durante tres años seguidos no había comulgado en Pascua, con lo que adquiría un significado religioso. Se ha sugerido que, si se lo mata con una bala de plata —que puede o no estar hecha a partir de un crucifijo fundido—, el licántropo recupera la forma humana, lo que da a entender que la parte demoníaca puede desaparecer y el alma puede redimirse. *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson, es una historia de hombres lobo de los tiempos modernos, en la que el elemento transformador no es el trance ni la magia, sino la química. La enfermedad que más se asemeja a un episodio licantrópico, si es que hay alguna, es la rabia, pero existe la posibilidad de que las manifestaciones modernas del hombre lobo, con su vellosidad y su comportamiento descontrolado, no sean más que un trasunto del inicio de la adolescencia masculina, a pesar de que las mujeres reivindican cada vez más su entrada en este territorio de rebelión y libertad.

   Las ventajas de los hombres lobo son la libertad salvaje, el aumento de la fuerza, la agudización de los sentidos y la posibilidad de cometer actos vandálicos con impunidad. Los hombres lobo son astutos. En su forma humana son perfectamente capaces de narrar una historia y, en los últimos tiempos, muchos han contado la suya propia. Los hombres lobo pueden contagiar su mal y, en ocasiones, se desplazan en manada y se aparean, pero no son un fenómeno de masas.
2. Vampiros: La ventaja es la vida inmortal, acatando ciertas condiciones. Los vampiros cautivan a la gente y son sexualmente

seductores con las mujeres soñolientas, que a menudo acceden de buen grado a que las penetren con sus colmillos. Se reproducen intercambiando sangre con las víctimas, creando así más vampiros. El inconveniente es que no soportan la luz del día. En el *Drácula* original el vampiro despide un aliento nauseabundo y un alma maldita que, no obstante, puede liberarse clavándole una estaca en el corazón.

La halitosis, la sangre en la boca, la pérdida de peso, la delgadez, la demacración, los ataques de frenesí, la languidez y —según la creencia del siglo XIX— la exacerbación de las sensaciones sexuales pueden hacernos pensar en la tuberculosis. Hay quien ha visto en la eclosión decimonónica de los vampiros —al igual que en cierto tipo de historias de fantasmas, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James— una sexualidad reprimida o, cuando menos, la imposibilidad de publicar material abiertamente sexual en el mercado literario de la época.

En *Drácula* los vampiros pueden provocar plagas a pequeña escala, aunque en rigor no se trata de plagas, sino de una especie de asalto vampírico de determinadas zonas residenciales. Nótese que los vampiros son parlanchines, como en las sagas de Anne Rice; también son muy astutos y a menudo ricos, ya que su larga vida les permite amasar grandes fortunas. La implicación religiosa es que, como son semisatánicos, basta un crucifijo para repeler a un vampiro. También es posible redimirlos clavándoles una estaca en el corazón, tratamiento que en un tiempo se administraba asimismo a los suicidas.

3. Los zombis: En comparación con los anteriores, ¡qué mal parados salen los zombis! Su aspecto es repugnante, son débiles y les cuesta caminar. Carecen de mente y lenguaje, apenas son capaces de proferir un lánguido gemido. Los hombres lobo y los vampiros revisten una dimensión religiosa: se supone que su alma o su espíritu está en alguna parte. Los zombis, en cambio, parece que sólo tienen cuerpo. Quizá no tienen alma porque, en los tiempos que corren, parece que nadie la tiene. O a lo mejor no pueden tenerla porque no poseen una conciencia, un yo. Nunca podrán narrar su propia historia, porque no pueden recordar ni dejar registro de nada. Así pues, ¿qué sentido tienen?

Especulemos un poco.

Punto uno: Los cuatro monstruos anteriores pertenecen al pasado. Los hombres lobo tienen su origen en las sociedades de cazadores-recolectores, Grendel vive a caballo entre el paganismo y el cristianismo, los vampiros son aristócratas y terratenientes con trajes y capas elegantes, y el monstruo de Frankenstein es una criatura de la Ilustración, con artilugios científicos y todo. Por el contrario, el apocalipsis zombi, aunque tome prestada su imaginería visual de los horrores de otros tiempos, no pertenece al pasado, sino al futuro. La palabra «apocalipsis» —que, dándole un giro, hemos tomado de la Biblia— designa ahora algo que está por venir, no algo que ya ha sucedido. Por tanto, parte del atractivo del apocalipsis zombi es que, por muy mal que creas que están las cosas, siempre pueden ir a peor. Esto hace que el presente, en comparación, parezca más que aceptable.

Punto dos: En la misma línea, ¿crees que eres feo? Pues piensa en lo feo que serías si te convirtieras en un zombi. Al cuerno todo lo que te has gastado en dentistas, por no hablar del pelo. El mero hecho de pensarlo hace que te sientas un bellezón y te arranca una sonrisa.

Punto tres: Si los zombis son la metáfora de alguna enfermedad, entonces los zombis son a X como los vampiros a la tuberculosis. ¿Qué enfermedad podría ser? Podría ser el alzhéimer, o quizá la demencia. En ningún momento de la historia habíamos tenido una sociedad con un porcentaje tan alto de personas que ya no son ellas mismas por culpa de la pérdida de memoria y que, si se las dejara, se pondrían a deambular sin rumbo. Según esta lectura, los zombis son la respuesta del inconsciente colectivo a la deprimente imagen de todos esos ancianos a los que ya no les funciona la cabeza, y cuyo número irá en aumento. Algunos han propuesto que la demencia empeora por culpa de la comida basura, ya que provoca diabetes en el cerebro. ¡Ajá! ¡Conque ése era

verdadero vector de la epidemia!

Punto cuatro: El problema es que la mayoría de los protagonistas del apocalipsis zombi son jóvenes, no viejos. ¿Podría ser que las hordas de zombis fueran el reverso de las multitudinarias protestas surgidas a partir de la Primavera Árabe, Ocupa Wall Street, los recientes disturbios de Londres y ese movimiento llamado Black Block que se dedica a reventar escaparates cada vez que hay un acontecimiento político? Forma activa: en esta sociedad no tenemos futuro ni margen de actuación; nos oponemos. Forma pasiva: en esta sociedad no tenemos futuro ni margen de actuación; optamos por no participar y atacamos en enjambre y a cámara lenta.

Escribe Naomi Alderman, en un artículo titulado «The Meaning of Zombies» [El significado de los zombis] publicado en *Granta* en noviembre de 2011:

> Mientras que los vampiros tienden a ser más populares en tiempos de prosperidad económica —pensemos en el fulgurante éxito de *Entrevista con el vampiro* en los años ochenta y principios de los noventa—, la torpe y harapienta masa de los zombis tiende a pasar a primer plano en tiempos de mayor austeridad. *Zombi* de George Romero es un producto de la depresión de los años setenta y, en la actualidad, los zombis están teniendo un renacer —nunca mejor dicho— por todo lo alto. El apocalipsis zombi es la muerte de la civilización, el momento en el que lo único que importa es la respuesta a preguntas como «¿tienes comida?» o «¿tienes armas?». Queremos prepararnos para ello en la fantasía, imaginar cuáles pueden ser las consecuencias últimas, sobre todo en tiempos de crisis económica. Hoy en día vivimos en ciudades, lejos de donde se producen los alimentos, y no conocemos a nuestros vecinos. Los zombis son las terroríficas masas de la pobreza urbana, la mano que pide y que, si se lo permites, acabará destruyéndote. Son esa gente anónima e indistinguible con la que nos cruzamos en nuestros desplazamientos diarios, esa cuya humanidad no

alcanzamos a reconocer.

Este estado de inconsciencia también tiene su lado positivo. Las otras modalidades transformacionales poseen un yo, una memoria, un lenguaje, y por tanto saben lo que han perdido. Los zombis, en cambio, existen en un presente eterno porque carecen de recuerdos y de aspiraciones, así como de las zozobras, las dudas, las inquietudes y el sufrimiento que conllevan. No tienen metas ni responsabilidades; son extrañamente apáticos, como en esa vieja canción titulada «The Zombie Jamboree»: *Back to back, belly to belly, we don't give a damn and we don't give a helly*... («espalda con espalda, vientre con vientre, nos importa un bledo y nos importa un cuerno»).

Los zombis existen sin pasado ni futuro, y por tanto fuera del tiempo. Aunque simbolicen la muerte, de manera paradójica viven fuera de ella, ya que el tiempo y la muerte están interrelacionados. En cierto sentido los zombis son extrañamente afortunados; subrayo el «extrañamente». El apocalipsis zombi podría ser nuestra forma de huir de un futuro real que, con razón, nos asusta —debido a los augurios de cambio climático y cataclismo social que nos acechan— rumbo a un futuro temible que, por el hecho de no ser real, nos reconforta.

Cuando empecé a hacer presentaciones con público, allá por los años sesenta, la gente me preguntaba: «¿Cuándo se va a suicidar?» Yo era poeta y, por aquel entonces, la sombra de Sylvia Plath era tan alargada que suicidarse parecía un requisito. En los primeros tiempos del movimiento feminista me preguntaban: «¿Odia usted a los hombres?» Luego, en los años ochenta, la gente comenzó a preguntarme sobre el proceso de escritura. A partir de 1985 se interesaron por *El cuento de la*

criada, igual que ahora: por lo visto, en lo tocante al control estatal del cuerpo de las mujeres, di muy cerca del blanco.

Sin embargo, últimamente me preguntan: «¿Hay esperanza?» Mi respuesta es: «Siempre hay esperanza». La esperanza viene de serie. Además, es contagiosa: allá donde hay esperanza, habrá más esperanza, porque cuando hay esperanza la gente se esfuerza. Y eso es lo que tendremos que hacer todos en el futuro: esforzarnos. Quizá éste sea el verdadero significado de los zombis: son como nosotros, pero sin esperanza.

Les deseo esperanza.

Por qué escribí *MaddAddam*
(2013)

«¿Por qué escribió *MaddAddam*?», me preguntan a veces, y me siento tentada de citar al alpinista George Mallory, quien, cuando en 1924 le preguntaron por qué quería escalar el monte Everest, dijo: «Porque está ahí». *MaddAddam* tenía que estar ahí porque los dos libros anteriores —*Oryx y Crake* (2003) y *El año del diluvio* (2009)— dejaban cabos sueltos. De modo que tenía que escribir *MaddAddam* para atar esos cabos, ¿no? O, por lo menos, atarlos en parte.

Los dos primeros libros siguen a distintos grupos de personas, pero ambos terminan en el mismo punto temporal y en el mismo lugar, cuando dichos grupos se unen. *MaddAddam* arranca en ese instante y nos explica lo que ocurre a continuación. También nos habla del pasado de cierto personaje que no se había explorado a fondo en los dos primeros títulos: Zab, que es una autoridad en Limitación de Derramamiento de Sangre en Entorno Urbano y en desollar y

asar pequeños animales, además de, como veremos, un ladrón y hacker consumado.

Cuando aparezca en Alemania, la novela se titulará *La historia de Zab* —ya que *MaddAddam* es imposible de traducir al alemán—; y, efectivamente, contiene la historia de Zab, pero también «mucho más», como dicen los folletos promocionales. Descubrimos, por ejemplo, si los rumores que circulan sobre Zab en *El año del diluvio* son ciertos. ¿De verdad se comió un oso y a su copiloto? ¿Qué hacía con Lucerne, con la que a todas luces no encajaba? ¿Y cuál es exactamente su relación con Adán Uno, el pacifista y teólogo que se viste con esos extraños caftanes que parecen cosidos por elfos?

Empecé a escribir la historia de Adán y Zab como parte de *El año del diluvio*, pero al final no me cupo y tuve que dejarla para otro libro. Al final de *In the Wake of the Flood* [En la estela del diluvio], el documental dirigido por Ron Mann, de sphinxproductions.com, sobre la atípica gira promocional de *El año del diluvio* —una gira que combinaba presentaciones musicales y dramatizadas con la concienciación sobre la protección de las aves—, la cámara me graba mientras estoy tecleando en *MaddAddam*. «Zab estaba perdido», escribo. «Se sentó bajo un árbol». Y, en efecto, Zab se pierde y se sienta bajo un árbol.

La palabra «MaddAddam» es un palíndromo: una palabra espejo, que se lee igual tanto del derecho como del revés. (¿Por qué las dobles D? Por dos razones: la explicación intelectual es que hay unas D espejo que van con el ADN duplicado que se utiliza para empalmar genes. Pero eso es algo que me he sacado de la manga *a posteriori*. La explicación sencilla es que alguien había registrado ya el nombre de dominio «Madadam» y no me agradaba la idea de que el título de mi libro se

utilizara, por ejemplo, para una web de pornografía, que es algo que ya ha ocurrido).

Además, MADDADDAM es el nombre de un grupo de personas que llevan a cabo acciones de biorresistencia contra el régimen controlado por las corporaciones que ahora ostenta un poder absoluto. A su vez, estos grupos han tomado el nombre del nombre en clave del Gran Maestro que dirige Extintatón, un juego en línea. «Adán dio nombre a los animales vivos. MADDADDAM se lo pone a los muertos. ¿Quieres jugar?» Se deduce, tanto por la propia palabra como por el contexto, que la entidad llamada MADDADDAM —ya sea singular o plural— está enfadada por algo, o acaso loca, ya que «*mad*» puede significar ambas cosas. Podría ser que estuviera lo bastante enfadada como para hacer alguna locura peligrosa, que es lo que acaba pasando.

Extintatón —en el que los jugadores se desafían unos a otros a adivinar los nombres de especies recientemente extinguidas, que son muchas, y más que serán en el futuro— es uno de los juegos violentos/friquis a los que Jimmy y Glenn, los dos protagonistas de *Oryx y Crake*, juegan cuando están en el instituto. Ellos también utilizan nombres en clave para jugar: Glenn es «Crake», y ése es el nombre por el que lo conocemos. Bajo ese nombre, Glenn crea una raza de seres que lleva su nombre, diseñada para evitar los errores cometidos por los antiguos seres humanos (nosotros) y que desembocarán en la destrucción del planeta. Los crakers son todos hermosos. Además, llevan incorporados protector solar y repelente de insectos, de modo que nunca inventarán la ropa, el cultivo del algodón, la cría de ovejas, los tintes tóxicos ni la Revolución Industrial. Ronronean para autosanarse. Son tan vegetarianos que pueden comer hojas como los conejos; les repugna la carne, por lo que nunca se dedicarán a criar ganado ni gallinas; y se aparean por temporadas y en grupo, de modo que no

experimentan celos ni rechazo sexual. Para ellos la guerra y la agresión son cosas desconocidas.

Eso sí, no tendrían nada que hacer contra los antiguos seres humanos, que los matarían o se aprovecharían de ellos, por lo que Crake decide ocuparse de ese problema exterminando a la mayor parte de la antigua raza humana mediante un virus oculto en una píldora que potencia el éxtasis sexual llamada GozzaPluss. Los usuarios de esta píldora «gozzan», pero también se llevan el «pluss»: una vez liberado, el virus se contagia por contacto y se propaga a gran velocidad.

Crake ha elegido a Jimmy para que sobreviva a la pandemia y se convierta en el guardián de los crakers en el mundo feliz y despoblado que los espera cuando abandonen la cúpula donde han sido creados. Tras la muerte de Crake y de la mujer a la que tanto él como Jimmy aman —una antigua prostituta infantil cuyo nombre en clave es Oryx—, Jimmy se cambia el nombre a Hombre de las Nieves, por el Abominable Hombre de las Nieves, que podría o no existir y que podría o no ser humano. Así es como lo conocemos en *Oryx y Crake*: viviendo en un árbol, vigilando a los crakers y creando para ellos una mitología en la que Crake es su Creador —cosa que no deja de ser cierta—, con la ayuda de cierta diosa llamada Oryx, que gobierna las relaciones con los animales que los rodean. Entre éstos encontramos varias especies artificiales que han proliferado desde los tiempos del virus: conejos de color verde brillante; mohairs a las que les crece pelo humano —en origen para trasplantes—; amables mofaches, mezcla de mofeta y mapache; y cordeleones, cruce entre cordero y león. Y, sobre todo, los cerdones, cerdos experimentales que no sólo están dotados de múltiples riñones humanos trasplantables, sino también de tejido de neocórtex humano. Los cerdos en general son inteligentes, pero estos cerdos son muy pero que muy inteligentes.

Oryx y Crake termina cuando Jimmy trata de decidir si puede confiar en los tres humanos con los que acaba de toparse. Puede que sean amigos; pero también puede que su aparición se revele fatídica para los crakers. ¿Qué hacer?

• • •

El año del diluvio sigue las andanzas de Toby, a la que Adán Uno y los Jardineros de Dios han rescatado de una vida abyecta entre los delincuentes de los bajos fondos y las hamburguesas de Secret-Burgers (nadie sabe qué contienen); y también las de Ren, que cuando era menor de edad había sido novia de Jimmy. Ambas han sobrevivido al Diluvio Seco, nombre en clave que los Jardineros dan a la pandemia vírica: Ren refugiándose en Colas y Escamas, el lujoso club sexual donde trabajaba, y Toby atrincherándose en el InnovaTe Spa-in-the-Park, donde trabajaba con un nombre falso tras la ilegalización los Jardineros. *El año del diluvio* hace entrar en escena a Toby y Ren cuando Jimmy, confundido por la infección que tiene en el pie, piensa si disparar o no, y termina varias horas después. La luna está saliendo, los malvados paintbalistas están atados a un árbol —y bien atados, es de esperar—; los crakers se acercan, los hostiles cerdones merodean por el bosque. «¿Y ahora qué?», nos preguntamos.

MaddAddam nos lo cuenta.

Ésas son las razones intrínsecas: tienen que ver con la trama y con lo injusto que es dejar una historia sin terminar, a menos que sea para contar otras. Yo me crie leyendo a Sherlock Holmes, y cada vez que terminaba un relato quería empezar otro, y probablemente ésa sea la razón por la cual hay gente que sigue escribiéndolos, tantos años después de la muerte de

su autor original.

Pero también hay otras razones para escribir libros, razones que tienen que ver más con el contenido que con la trama. Vivimos en una época extraordinaria: por un lado, a cada minuto se inventan y perfeccionan tecnologías de todo tipo —biológicas, robóticas, digitales—, y muchas cosas que antes se tenían por imposibles o mágicas hoy son factibles. Por otro lado, estamos destruyendo nuestro hogar biológico a una velocidad vertiginosa. Por un tercer lado (porque las cosas siempre tienen un lado oculto), la forma democrática de gobierno que en Occidente hemos ensalzado y promovido durante siglos se está viendo socavada desde dentro por las tecnologías de la supervigilancia y el poder de las grandes empresas. Cuando el 1 % de la población controla más del 80 % de la riqueza, se crea una pirámide social muy alta y, por definición, inestable.

Éste es el mundo en el que vivimos. La trilogía MADDADDAM lo desarrolla un poco más y lo explora. Disponemos ya de las herramientas para crear el mundo de MADDADDAM. La pregunta es: ¿las utilizaremos?

Siete cuentos góticos

Introducción

(2013)

En los billetes de 50 coronas danesas aparece un retrato de Isak Dinesen. Está firmado como «Karen Blixen», que es como la conocen en Dinamarca. Tiene unos sesenta años, más o menos, y luce un sombrero de ala ancha y un cuello de piel que le confieren un aspecto francamente glamuroso.

La primera vez que vi a Isak Dinesen fue en un fotorreportaje de la revista *Life* y yo tenía diez años. Mi experiencia fue similar a la de Sara Stambaugh, una de las especialistas en su vida y su obra: «Recuerdo muy bien la emoción que sentí hacia 1950, cuando, hojeando un número viejo de la revista *Life*, me topé con un artículo sobre la baronesa danesa Karen Blixen donde no sólo se revelaba su identidad, sino que se celebraba con grandes fotografías satinadas en blanco y negro. Todavía recuerdo una en concreto, donde se la veía teatralmente recostada junto a una ventana, muy vistosa, con turbante y demacrada».

Para mis jóvenes ojos, aquella persona que aparecía en las fotos era como una criatura mágica salida de un cuento de hadas: una mujer imposiblemente anciana, de mil años por lo menos. Usaba ropas llamativas y, aunque iba maquillada con esmero al estilo de la época, el efecto era carnavalesco: como un esqueleto mexicano con disfraz.

Su expresión, sin embargo, era radiante e irónica: parecía disfrutar de la deslumbrante, cuando no grotesca, impresión que causaba.

¿Podría ser que Isak Dinesen hubiera anticipado un momento como ése en *Siete cuentos góticos*, escrito veinticinco años antes? En el relato «La cena en Elsinor», los hermanos De Coninck aparecen descritos como *memento mori* vivientes:

> Se descubría en la cara del hermano la clave de este tipo especial de belleza familiar, se la reconocía enseguida en las facciones de las hermanas, incluso en los dos retratos juveniles de la pared: el rasgo más llamativo de las tres cabezas era su parecido con una calavera.

Isak Dinesen ya estaba enferma cuando se tomaron las fotos de 1950. Nueve años después hizo una última visita triunfal a Nueva York. La trataron como si fuera una reina: escritores

famosos acudieron a rendirle homenaje, entre ellos E. E. Cummings y Arthur Miller; sus apariciones públicas congregaban a multitudes; y hubo más fotos. Menos de tres años después ya estaba muerta, y ella misma debía de saber que iba a ser así. Su estrafalario aspecto adquiere, en retrospectiva, un nuevo significado: en su lugar, otros enfermos desahuciados quizá se habrían encerrado para hurtar a las cámaras los despojos de aquella belleza antaño formidable; Dinesen, en cambio, prefirió convertirse en el centro de atención. ¿Pretendía encarnar uno de sus principales motivos literarios: el gesto valiente y fútil ante una muerte casi segura? Resulta tentador pensar que sí.

Nueva York era un escenario muy indicado para su canto del cisne, pues había sido esa ciudad la que la había hecho famosa en el año 1934, cuando *Siete cuentos góticos* arrasó en Estados Unidos. Después de que varias editoriales lo rechazaran por las razones de siempre —los cuentos no venden, la autora no era conocida, los relatos en sí eran raros y no estaban a tono con el *zeitgeist*—, el libro cayó al fin en manos de una editorial estadounidense menor, Harrison Smith and Robert Haas. Pero había condiciones: la conocida novelista Dorothy Canfield escribiría un prólogo y la autora no recibiría ningún anticipo. Karen Blixen apostó y aceptó la oferta. Y ganó, ya que, para sorpresa de todo el mundo, *Siete cuentos góticos* fue elegido por el Club del Libro del Mes, garantía de amplia publicidad y grandes ventas.

Ahora le tocaba a Karen Blixen poner sus condiciones: publicaría bajo un *nom de plume*, Isak Dinesen. Dinesen era su apellido de soltera, e Isak era la forma danesa de Isaac, «risa», el nombre que elige la anciana Sara para su tardío e inesperado hijo en el libro del Génesis. El editor estadounidense de Blixen intentó convencerla de que no utilizara seudónimo, pero fue en vano: estaba decidida a ser múltiple. (Y por cierto, varón, o

cuando menos sin sexo. Quizá no deseaba que la metieran en el cajón de las mujeres escritoras, sinónimo de un mérito menor).

«Isak» resultó más que apropiado: la aparición de Karen Blixen en el panorama literario fue, en efecto, tardía e inesperada. En el año 1931 había regresado de África a Dinamarca en la ruina más absoluta: su plantación de café africana había fracasado y su amor romántico, el cazador de caza mayor Denys Finch Hatton, se había matado en un accidente aéreo. Aunque ya había escrito antes —con apenas veinte años había publicado sus primeros cuentos—, había preferido el matrimonio y África a la literatura; pero ahora esa vida había tocado a su fin. Tenía cuarenta y seis años, y debía de sentirse llena de desconsuelo y desesperación, pero también, claro está, rebosante de energía creativa.

Los relatos de *Siete cuentos góticos* se escribieron a toda velocidad y bajo presión. Además fueron escritos en inglés: suele decirse que a Blixen el inglés le parecía más práctico que el danés, ya que lo hablaban muchos más lectores potenciales. Pero seguramente había motivos más profundos. Blixen hablaba inglés con soltura, de modo que podríamos preguntarnos qué pudo leer en esa lengua durante sus años de formación. Es decir, ¿qué pudo moverla a poner «cuentos» en vez de «relatos» en el título? ¿Los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer? ¿Cuentos populares? ¿Cuentos de hadas? ¿*Cuento de invierno*, la obra de Shakespeare que más tarde daría título a otro libro de Dinesen?

La diferencia entre ambas formas era bien conocida en la época victoriana. En un «cuento», una mujer puede transformarse en un mono delante de nuestras narices, como ocurre en el que lleva por título «El mono»; en rigor, en un relato, no.

Los «cuentos» incluyen a narradores y oyentes dentro de la propia historia con mucha más frecuencia que los relatos

realistas. La narradora más famosa es Sherezade, que va hilvanando historias para evitar la muerte, y ésta es la primera de las situaciones narrativas que nos plantea Dinesen: en «La inundación de Norderney», un valiente grupo de aristócratas que ha decidido cambiarse los papeles con una pequeña familia de campesinos espera a que pase la noche durante una inundación. Para animarse unos a otros y matar el tiempo, cuentan historias. Quizá un barco llegue al amanecer para rescatarlos; quizá el agua los arrastre primero. Dinesen termina así el relato:

> Entre las tablas se veía una fresca franja de azul oscuro, sobre la que una pequeña lámpara parecía formar una mancha roja. Estaba amaneciendo.
>
> La vieja dama retiró sus dedos de la mano del hombre y se los llevó a los labios.
>
> —*À ce moment de sa narration* —dijo—, *Scheherezade vit paraître le matin, et, discrète, se tut*.

Siete cuentos góticos está lleno de narradores y también de esas exfoliaciones fractales y estructuras multicámara tan típicas de los cuentos de épocas anteriores, como los de *Las mil y una noches* o el *Decamerón* de Boccaccio. Empezamos con un «marco» —por ejemplo, una pareja de hombres en un barco que pasan el rato contándose la vida, como en «Los soñadores»—; luego la historia nos conduce a otra —contada por uno de los personajes de la anterior—, que a su vez desemboca en otra, que acaba enlazando con la primera, y así sucesivamente. Como en el caso de Sherezade, el acto narrativo (y, de hecho, gran parte de la acción de los cuentos narrados) suele tener lugar de noche.

Pero en *Siete cuentos góticos* resuena también el eco de un período más reciente en el que los escritores buscaban inspiración en aquellas formas narrativas del pasado. Karen

Blixen nació en 1885, tres años después de que Robert Louis Stevenson publicara su primer volumen de cuentos, *Las nuevas mil y una noches*. Ese momento marcó el inicio de una época de gran riqueza para la narrativa tardovictoriana y eduardiana, tanto en sus formas breves como en las largas, y que se prolongó hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. No sólo Stevenson, sino también Arthur Conan Doyle, M. R. James, el Henry James de *Otra vuelta de tuerca* y «El rincón feliz», el Oscar Wilde de *El retrato de Dorian Gray*, el primer H. G. Wells de *La máquina del tiempo* y *La isla del doctor Moreau*, el Bram Stoker de *Drácula*, el H. Rider Haggard de *Ella*, el George du Maurier de *Trilby* y muchos otros narradores en lengua inglesa se interesaron por los fantasmas, las posesiones y lo siniestro, y publicaron a destajo durante esos años. Borges, Calvino y Ray Bradbury, entre otros, bebieron de las mismas fuentes.

Para Dinesen, Stevenson fue quizá el más importante de estos autores. En su biblioteca tenía la edición completa de su obra, y alude claramente a él en el relato «Los soñadores», donde uno de los personajes, Olalla, se llama igual que uno de los de Stevenson. Este cuento en particular juega con muchos otros motivos de la tradición cuentística, y no siempre la inglesa: la heroína con múltiples identidades, como en *Los cuentos de Hoffman*; el hechicero oscuro, reflejo de la figura de Svengali en *Trilby*, vinculado a una cantante de ópera que ha perdido la voz.

Dos motivos de las primeras obras de Stevenson tienen una presencia dominante en *Siete cuentos góticos*: el acto valeroso o última tirada de los dados ante el fin inminente, como en «El pabellón de las dunas» de Stevenson (por citar sólo un ejemplo); y la persona mayor que controla y manipula los destinos sexuales de los jóvenes, como en «La puerta del señor de Malétroit». En los cuentos de Stevenson todo acaba resolviéndose, pero en las variaciones de Dinesen las cosas no

salen igual de bien. En «El poeta», los dos jóvenes *innamorati* disparan y golpean hasta la muerte al anciano consejero que ha estado jugando con sus destinos y tendrán que afrontar que los ejecuten; en «El mono», un matrimonio pactado para encubrir la homosexualidad de uno de los cónyuges se consuma por la fuerza no sólo de la violación, sino de una horrible metempsicosis; en «Los caminos de los alrededores de Pisa», el viejo príncipe se ve involucrado en un duelo innecesario, durante el cual fallece de un ataque al corazón. En «La inundación de Norderney», el matrimonio concertado por la anciana baronesa no sólo es inválido —el cardenal que lo oficia es en realidad otra persona—, sino que es posible que quienes han participado en él perezcan en breve. Dinesen afirma el Romanticismo mediante su insistencia en la validez espiritual del honor, pero también lo subvierte. «No esperen un final feliz», parece decirnos.

Al igual que los cuentos de *Las nuevas mil y una noches*, y según dictaban, de hecho, las convenciones «románticas» de la época, muchos de los cuentos de Dinesen están ambientados en épocas y lugares lejanos; sin embargo, mientras que en Stevenson se trata de una elección básicamente estética, en el caso de Dinesen se añade una capa adicional de significado. Porque Dinesen contempla la época dorada de la narrativa victoriana y eduardiana desde el otro lado de un ancho abismo: no sólo el de los años en los que su vida anterior se ha ido a pique, sino también el de la Primera Guerra Mundial, que ha desbaratado el tejido social de creencias, clases y convenciones sociales que habían prevalecido los dos siglos anteriores.

Dinesen ve ese mundo que ha desaparecido. Lo describe con minuciosidad y cariño, incluso en sus aspectos más desagradables —el provincianismo, el esnobismo, la represión y la asfixia vital—, pero no puede volver a él salvo a través de la narración. Únicamente perdura en las palabras. Una veta de

estoica y lúcida nostalgia surca toda su obra, y, a pesar de la distancia irónica que a menudo adopta, el tono elegíaco nunca anda lejos.

Aun así, cuánto placer debió de sentir mientras escribía y cuánto placer nos ha proporcionado, a lo largo del tiempo, a sus muchos lectores. *Siete cuentos góticos* es el primer acto de una notable carrera literaria que situó a Isak Dinesen en la lista de autores esenciales del siglo XX. Del mismo modo que James Joyce invoca a Dédalo, el constructor de laberintos, al final de *Retrato del artista adolescente* —«Viejo padre, viejo artífice»—, muchos lectores y escritores podrían invocar a Isak Dinesen: «Vieja madre, vieja cuentacuentos, ampárame ahora y siempre con tu ayuda».

Y desde las fotografías de la revista *Life*, su enigmática y esquelética figura cargada de abalorios nos devuelve galante la mirada con esos ojos vivos.

Doctor Sueño
(2013)

Doctor Sueño es la última novela de Stephen King y es una muy buena muestra de ese estilo tan inequívocamente suyo. Según Vladimir Nabokov, Salvador Dalí era «el hermano gemelo de Norman Rockwell, al que unos gitanos secuestraron de pequeño». Pero en realidad eran trillizos, y el tercero era Stephen King.

La mecedora de pueblo de Rockwell, la vieja casa con el felpudo de bienvenida, el simpático médico de familia, el reloj de pie: ahí están, representados con un realismo repleto de detalles entrañables a simple vista. Tanto Rockwell como King

se conocen esos detalles al dedillo, hasta las marcas. Y sin embargo, hay algo que no marcha bien, pero que nada bien. La mecedora te ataca. El médico de familia tiene la tez verdosa y lleva varios días muerto. La casa está embrujada y el felpudo de bienvenida parece tener vida. Y el reloj, como los de Dalí, se derrite.

Doctor Sueño retoma la historia de Danny, el niño con poderes psicointuitivos de *El resplandor*, la famosa novela que King publicó en 1977. Danny había logrado sobrevivir tanto a su padre, el maligno Jack Torrance, como a los espíritus que habitaban el aterrador hotel Overlook de Colorado, escapando por los pelos justo antes de que el reloj diera la medianoche y la infernal caldera del hotel estallara, reduciendo a cenizas a las fuerzas del mal y dejando a los lectores escondidos debajo de la cama pero bizcos del alivio.

En *Doctor Sueño* Dan ha crecido, pero aún conserva sus «resplandecientes» facultades. Después de mucho tiempo luchando contra el demonio de la bebida sin lograr imponerse del todo —como recordarán, su padre tenía el mismo problema —, acude a Alcohólicos Anónimos y se pone a trabajar en un centro de cuidados paliativos, donde, gracias a sus dotes telepáticas, ayuda a los pacientes moribundos a reconciliarse con su vida, a menudo desaprovechada. De ahí su apodo, «Doctor Sueño», que recuerda el apodo que tenía de pequeño, «doc».

De repente aparece otra niña mágica, Abra —de «Abracadabra», como señala el texto—, cuyo resplandor es aún más intenso que el de Dan. Los padres viven con el corazón en un puño desde que la niña, cuando todavía está en la cuna, predice la catástrofe del 11-S. Años después vuelve a meterles el miedo en el cuerpo al clavar todas las cucharas en el techo de la casa durante una fiesta de cumpleaños.

Los dos resplandecientes no tardan en entablar comunicación

espiritual, lo cual es una suerte porque la joven Abra va a necesitar mucha ayuda: se ha convertido en el objetivo de un pintoresco grupo de vagabundos que se hacen llamar el Nudo Verdadero y que codician su niebla espiritual o «vapor». (Un giro novedoso sobre un motivo propio del *steampunk*). Los integrantes del Nudo son seres muy longevos —y eso no suele ser buena señal, como bien sabrán quienes hayan leído *Drácula* o *Ella*— que, haciéndose pasar por veraneantes que recorren el país en caravana, se dedican a secuestrar, torturar e inhalar la esencia de sus víctimas. Esta esencia también se embotella en previsión de vacas flacas, ya que, si se quedan sin vapor, los miembros del Nudo se volatilizan y de ellos no quedan más que las ropas, como la Malvada Bruja del Oeste cuando se derrite.

Su líder es una hermosa mujer llamada Rose la Chistera, cuyo principal amante es un tipo llamado Papá Cuervo. (En inglés *Crow Daddy*, que hay que suponer que viene de *crawdaddy*, una especie de crustáceo. A King le encantan los juegos de palabras, los parónimos y los efectos espejo: ¿recuerdan el redrum, de *El resplandor*? ¿Cómo olvidarlo?) King suele poner nombres bastante apropiados a sus personajes: Dan Anthony (como san Antonio, el santo de las tentaciones) Torrance (de «torrente, torrencial*»; nunca llueve, sino que jarrea*) sería un ejemplo. Rose es una siniestra Rosa Mística, una versión negativa de la Virgen María. (De entrada, ni siquiera es virgen).

En cuanto al hotel Overlook —en cuyos terrenos el Nudo Verdadero ha instalado su campamento base—, su nombre presenta al menos tres capas: la evidente («*overlook*» significa «vista» o «panorama», y el hotel tiene vistas sobre los alrededores), la cuasievidente («*overlook*» significa también «pasar algo por alto»: ciertamente, a los malos hay algo que se les escapa) y la más recóndita, que supongo que tiene que ver con aquella vieja canción sobre un trébol de cuatro hojas y

alguien a quien se adora. King suele estructurar el bien y el mal en forma de yin y yang, con una mancha oscura sobre los buenos y un fino rayo de luz sobre los malos. Incluso los integrantes del Nudo Verdadero se tratan unos a otros con gran dulzura, aunque su condición de seres humanos no esté del todo clara. «¿Sigo siendo humana?», pregunta alguien del grupo en un momento dado. A lo que Rose responde: «¿Acaso te importa?»

A partir de aquí, aunque hubieran aparecido unos caballos vampíricos medio putrefactos, habría sido imposible sacarme de la historia, pero aun así permítanme asegurarles que el señor King es un profesional: cuando lleguen al final del libro sus dedos serán meros muñones y mirarán con recelo a la gente en la cola del supermercado, por si se dan la vuelta y resulta que tienen los ojos metálicos.

La inventiva y la destreza de King no decaen: *Doctor Sueño* tiene todas las virtudes de sus mejores obras. ¿Cuáles son esas virtudes? En primer lugar, King es un guía de confianza para descender al inframundo. Sus lectores lo seguirán a través de todas las puertas donde pone PELIGRO, PROHIBIDA LA ENTRADA (o, en términos más literarios, ABANDONAD TODA ESPERANZA QUIENES AQUÍ ENTRÁIS), porque saben que en el infierno que se disponen a visitar no falta de nada —toda la sangre que se pueda derramar se derrama, todo grito que se pueda gritar se grita—, pero también que King los sacará de allí sanos y salvos. Como le dice la sibila de Cumas a Eneas: entrar en el infierno es fácil, lo difícil es volver. La sibila lo sabe porque ha estado allí; y, en cierto modo —o eso nos dice la intuición—, King también.

En segundo lugar, King ocupa el centro de una raíz literaria que se remonta al puritanismo y su creencia en las brujas, a Hawthorne, a Poe, a Melville, al Henry James de *Otra vuelta de tuerca*, así como a autores posteriores como Ray Bradbury. En el futuro habrá quien escriba tesis sobre temas como «El

neosurrealismo puritano americano en *La letra escarlata* y *El resplandor*» o «El *Pequod* de Melville y el hotel Overlook de King como estructuras sintetizadoras de la historia norteamericana».

Hay quien ve el «terror» como un género subliterario, pero en realidad se trata de uno de los géneros más literarios de todos. Quienes lo cultivan son muy leídos —King es un ejemplo palmario—, ya que las historias de terror se construyen a partir de otras historias de terror: en la vida real no podemos encontrar ningún hotel Overlook. La gente «ve» algunas de las cosas que ven los personajes de King (como volumen complementario, recomiendo *Alucinaciones*, de Oliver Sacks), pero una de las funciones de la literatura de «terror» consiste en cuestionar la realidad de la irrealidad y la irrealidad de la realidad: ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de «ver»?

Ahora bien, si escarbamos bajo la superficie del terror, comprobaremos que *Doctor Sueño* habla de las familias: las familias biológicas de Dan y Abra, la familia «buena» de los Alcohólicos Anónimos, de la que *Doctor Sueño* viene a ser una especie de canto de amor, y la familia «mala» del Nudo Verdadero. En la escala de pecados de King, los que más alto puntúan son el maltrato infantil y la violencia contra las mujeres, sobre todo las que son madres. Tanto la ira justa como la destructiva se concentran en la familia. Como el propio Doctor Sueño le dice a la joven Abra, «la historia familiar lo es todo»: ése suele ser el aglutinante de las novelas de King. Además, la dimensión familiar es la quintaesencia del terror norteamericano, empezando por «El joven Goodman Brown» y «El hundimiento de la casa Usher».

¿Qué será lo próximo de King? Quizá Abra crezca, se convierta en escritora y utilice su «resplandor» para descifrar las mentes y almas ajenas. Porque ésa, claro está, es otra

manera de interpretar la refulgente y fantasmagórica metáfora del Rey.

Doris Lessing
(2013)

La maravillosa Doris Lessing ha muerto. Una nunca espera que uno de los elementos más sólidos del panorama literario pueda desvanecerse de un momento para otro. Ha sido un golpe.

Conocí a Lessing en el banco de un parque parisino en 1963. Yo era una estudiante que subsistía a base de *baguettes*, naranjas y queso, que era lo propio, y que padecía una dolencia estomacal, que era lo propio también. A mi amiga Alison Cunningham y a mí no nos dejaban quedarnos en la pensión durante el día, así que Alison hacía más llevadera mi postración leyéndome *El cuaderno dorado*, que estaba causando furor. ¿Quién iba a decir que estábamos leyendo un libro que pronto se convertiría en emblemático?

Justo cuando estábamos llegando a un momento crucial en la vida de Anna Wulf, apareció un policía que nos informó de que no estaba permitido acostarse en los bancos del parque, de modo que nos retiramos a un bistró para seguir leyendo sobre las interesantes experiencias que los personajes tenían en el aseo. (Nota: Hablo de antes de la segunda ola feminista. Antes de que los anticonceptivos fueran algo habitual. Antes de las minifaldas. Anna Wulf nos abrió los ojos a muchas: hacía y pensaba cosas de las que en el Toronto de nuestra adolescencia no se hablaba demasiado a la hora de la cena, y por eso nos parecía tan atrevida).

La otra mujer a la que leíamos a escondidas en 1963 era

Simone de Beauvoir, pero la infancia de las niñas coloniales como nosotras no se había caracterizado por las enaguas almidonadas, por lo que en ese sentido no éramos muy francesas. Teníamos más en común con una *parvenue* salida de un rincón remoto del imperio, como Doris Lessing, que nació en Irán en 1919, se crio en una granja de Rodesia (hoy Zimbabue) y, tras dos matrimonios fallidos, huyó, sin demasiadas perspectivas, a Inglaterra, que era adonde por entonces huíamos los colonos sin demasiadas perspectivas.

Es posible que la energía de Lessing procediera en parte de sus orígenes foráneos: cuando la rueda gira, son los bordes los que sueltan chispas. Además, la educación que había recibido le permitía entender también los puntos de vista y las dificultades de quienes no eran como ella. Por otro lado, cuando sabes que nunca encajarás del todo —que nunca serás «del todo inglesa»—, tienes menos que perder. Doris puso todo su corazón, toda su alma y todas sus fuerzas en todo cuanto hizo. En ocasiones estuvo momentáneamente equivocada, como en el caso del comunismo estalinista, pero nunca fue amiga de andarse con rodeos ni de nadar y guardar la ropa. Era de las que van a bocajarro.

Si hubiera un monte Rushmore para autores del siglo XX, sin duda Doris Lessing estaría esculpida en él. Al igual que Adrienne Rich, fue una autora clave que vivió cuando las puertas del castillo de la desigualdad de género empezaban a ceder y las mujeres se encontraron con mayores libertades y opciones, pero también con mayores desafíos.

Fue política en el sentido más básico: el de alguien capaz de identificar las manifestaciones del poder en sus múltiples formas. También fue espiritual y exploró los límites y riesgos que comporta la condición humana, sobre todo a partir de su adhesión al sufismo. Como escritora fue ingeniosa y valiente, y hasta hizo una incursión en la ciencia ficción con la serie

Canopus en Argos, en una época en la que eso implicaba ciertos riesgos para una autora «literaria».

También fue una persona con los pies en la tierra, como demuestra su famosa exclamación («¡Ay, Dios mío!») cuando en 2007 le comunicaron que había ganado el Premio Nobel. Con ella eran sólo once las mujeres que habían obtenido ese galardón, y por eso mismo no entraba en sus expectativas; esa falta de expectativas era en sí una forma de libertad artística, ya que cuando una no se considera un personaje augusto, tampoco se preocupa de quedar bien. Puede seguir divirtiéndose y forzando los límites, que es lo que siempre le interesó a Doris Lessing. Su célebre experimento firmando con un seudónimo para demostrar los escollos a los que se enfrentan las autoras desconocidas no es más que un ejemplo. (La crítica dijo que las novelas que firmó como Jane Somers eran una burda imitación de las de Doris Lessing, lo cual no pudo por menos de parecerle un tanto chocante.)

Nunca conocí a Simone de Beauvoir —en mi juventud me habría parecido una idea aterradora—, pero sí conocí a Doris Lessing, con quien coincidí en varias ocasiones. Nuestros encuentros tuvieron lugar en contextos literarios, y ella era todo cuanto una escritora más joven pudiera esperar: amable, servicial, con interés y con una conciencia muy clara de la posición que los autores de fuera ocupaban en Inglaterra.

A medida que nos hacemos mayores nos convertimos en una caricatura; con respecto a las escritoras más jóvenes, las escritoras de más edad somos como Cruella de Vil frente a Glinda, la Bruja Buena del Sur. A lo largo de la vida me he cruzado con más de una Cruella, pero Doris Lessing era una Glinda. En este sentido fue un modelo digno de imitar. Fue también un modelo para todos aquellos autores procedentes de la periferia, pues demostró —y de qué manera— que se puede ser un don nadie y venir de la nada, pero que con talento,

valor, perseverancia en los momentos difíciles y una pizca de suerte, es posible escalar a lo más alto de la historia.

¿Cómo cambiar el mundo?
(2013)

Cuando vi el título de este congreso, «¿Cómo cambiar el mundo?», me hice tres preguntas. Primera, ¿qué significa «cambiar»? Segunda, ¿qué significa «cómo»? Y tercera, ¿qué significa «el mundo»?

Luego, durante mi participación en una de las mesas redondas, me di cuenta de que cada ponente tenía su respuesta a cada una de estas preguntas. La mayoría definían «cambiar» en términos de cambio social. También daban por sentado que cualquiera de los cambios que ellos postulaban había de ser para mejor. Dado que en la primera mesa redonda se había hablado de todo lo que va mal en este mundo, el sesgo hacia el cambio positivo era inevitable. En cualquier caso, son muy pocos los especialistas o políticos que estarían dispuestos a confesar que su intención es cambiar el mundo para mal. Incluso las grandes catástrofes del siglo XX —el Hitler de los campos de concentración, el Stalin del gulag, el Mao de las terribles hambrunas— saltaron a escena portando el estandarte de un futuro utópico en el que todo cambiaría para ser infinitamente mejor, una vez superados ciertos obstáculos y eliminado todo aquel que no fuera de su agrado. Cuando se proponen cambios radicales y utópicos, siempre se plantea el mismo problema: ¿qué hacer con quienes no comulgan? Ése el reverso de todo plan a favor de un cambio positivo, y es lo que ha hecho que algunos —yo misma, por ejemplo— se pongan

bastante nerviosos cuando la palabra «progreso» se utiliza a la ligera. ¿Progreso para quién o para qué? ¿Es cierto —como dice Tía Lydia en mi novela *El cuento de la criada*— que lo mejor para unos significa siempre lo peor para otros? ¿O acaso existen formas de cambio con las que las cosas mejoran para todos? Esperemos que sí.

Durante el congreso el debate se enfocó sobre todo desde la óptica de lo social, razón por la cual los «cómo» sugeridos —las distintas herramientas que afectarían a los cambios positivos propuestos— se basaban en alteraciones de las instituciones humanas. En cuanto al «mundo», se interpretó básicamente como el mundo urbano, moderno, occidental y humano, aquel en el que viven la mayoría de los ponentes y asistentes del congreso.

Muchas de las mesas redondas se centraron en los méritos y deméritos relativos de los distintos sistemas políticos: socialismos, capitalismos, oligarquías. ¿Cómo debe organizarse y dirigirse la sociedad? ¿Cómo debe crearse y distribuirse la riqueza? Esto hizo aflorar otras preguntas relacionadas: ¿Están en quiebra «nuestros» sistemas de valores? ¿Qué sistemas de creencias siguen siendo posibles? ¿Qué pensar de términos otrora tan valiosos como «libertad», «individuo» y «democracia» en una nueva era sometida al control y el influjo de las megacorporaciones, por un lado, y de ciertas agrupaciones de personas conectadas a través de internet pero relativamente anónimas, por otro? ¿Son las «naciones» algo que todavía puede tomarse en serio? ¿Qué significa la «moral» en el actual contexto? Ahora que la vigilancia total parece estar al alcance de la mano, gracias a los drones, las minicámaras y los satélites, ¿resulta deseable? En otras palabras, ¿es posible que la capacidad de prevenir todos los delitos detectándolos en el instante de su génesis se convierta en un arma siniestra que podría derivar en un Gran Hermano de dimensiones titánicas

dispuesto a sofocar cualquier tipo de disidencia?

Éstas, desde luego, son cuestiones que merece la pena debatir. Pero en la habitación había un elefante gigantesco al que nadie quería mencionar. Los problemas más urgentes a los que nos enfrentamos hoy en día tienen que ver simplemente con las necesidades de la vida, de la vida biológica; con el abastecernos de los elementos esenciales para nuestro ser físico, nuestra existencia en el planeta. Se trata de problemas físicos, no ideológicos. Y a menos que los abordemos enseguida y de manera concreta y práctica, todas las discusiones, disputas y dialécticas serán superfluas, o bien porque no quedarán seres humanos, o bien porque los que sobrevivan estarán volcados en buscar alimento y refugio, pues la civilización tal como la conocemos se habrá venido abajo.

En otros tiempos se tachaba de fanáticos, lunáticos, profesores chiflados y cosas por el estilo a quienes expresaban esta clase de preocupaciones, y quienes se beneficiaban del *statu quo* hacían ímprobos esfuerzos para desacreditarlos. Cuando Rachel Carson publicó *Primavera silenciosa* en 1962, las grandes empresas químicas que producían pesticidas invirtieron tiempo, energía y dinero en socavar su reputación, tanto profesional como personal. En el caso de *Los límites del crecimiento*, el estudio elaborado en el mit por encargo del Club de Roma en 1972 —que predecía un desplome del modelo económico en algún momento del siglo XXI—, los ataques fueron más graduales, pero su efecto acumulado hizo que para la década de 1990 la credibilidad del informe se hubiera visto erosionada.

Hoy, sin embargo, la realidad reivindica tanto a Carson como al Club de Roma, aunque la oposición a sus ideas sigue siendo feroz. Como dijo Ugo Bardi en su artículo «Cassandra's Curse» [La maldición de Casandra] publicado en *The Oil Drum* en 2008:

> Hoy día ya no lapidamos a quienes profetizan calamidades, al menos no habitualmente. Hay maneras más sutiles de demoler las ideas que nos desagradan. El éxito de la campaña de desprestigio contra las ideas de *ldc* [*Los límites del crecimiento*] pone de manifiesto el poder de la propaganda y de la leyenda urbana a efectos de moldear la percepción que tenemos del mundo y explotar nuestra tendencia innata a negar las malas noticias. Debido a estas tendencias, el mundo ha optado por ignorar la advertencia de colapso inminente que se desprende del estudio de *ldc*. Eso nos ha hecho perder más de treinta años. Ahora hay indicios de que tal vez estemos empezando a prestar atención a esas advertencias, pero quizá sea demasiado tarde y aún no estemos haciendo lo suficiente.

Las advertencias más recientes no provienen de periodistas científicos aislados como Rachel Carson, ni de grupos de intelectuales como el Club de Roma. Provienen del Pentágono —que no destaca por ser un colectivo dedicado al activismo verde—, que en 2004, en un informe secreto dirigido al gabinete de Bush, alertó que el cambio climático suponía una amenaza peor que el terrorismo y que podía sumir al mundo en un estado de anarquía. El Banco Mundial —otra institución que no se caracteriza por su friquismo ecológico extremo— adoptó una postura similar en un informe de 2012 titulado *Bajemos la temperatura: por qué se debe evitar un planeta 4 ˚C más cálido*. Dicho informe, minuciosamente elaborado por el Instituto de Potsdam para la Investigación del Cambio Climático, concluye:

> Al aumentar las presiones con el progresivo calentamiento en dirección a los 4 ˚C y conjugarse con las tensiones sociales, económicas y demográficas no relacionadas con el clima, se incrementa el riesgo de cruzar los umbrales críticos del sistema social. En ese momento es probable que las instituciones que deberían haber sustentado las medidas de adaptación pierdan gran parte de su eficacia o incluso colapsen. Como ejemplo se puede mencionar el riesgo de que el aumento del nivel del mar en países constituidos por atolones sea

> tal que resulte imposible realizar una migración controlada para fines de adaptación y se deba abandonar por completo alguna isla o región. De manera similar, hay impactos sobre la salud humana —como los producidos por las olas de calor, la desnutrición y el deterioro progresivo de la calidad del agua potable debido a la intrusión de agua marina— que tienen el potencial de recargar en exceso los sistemas de salud hasta el punto en que la adaptación deja de ser factible y se desencadenan serios trastornos.
>
> En este contexto, en vista de la incertidumbre acerca de la real naturaleza y escala de los impactos, tampoco hay certeza de que la adaptación a un mundo con 4 ˚C más sea posible. Es probable que en ese mundo las comunidades, las ciudades y los países experimenten graves trastornos, daños y desarraigos, y que muchos de estos riesgos se distribuyan de manera dispareja. Es dable esperar que los pobres sean los más afectados y que la comunidad global se fraccione aún más y sea muy diferente a la actual. Por ello, es absolutamente indispensable evitar que el proyectado calentamiento de 4 ˚C se haga realidad: ¡hay que bajar el calor! Sólo la acción internacional oportuna y concertada podrá lograrlo.

Ambos informes giran en torno a los efectos del calentamiento global en los seres humanos, centrándose en consecuencias como el aumento del nivel del mar, el clima extremo y la desertificación. No obstante, hay otros dos factores que estos informes no mencionan pero que podrían resultar decisivos para nuestro destino como especie en este planeta.

El primero son las emisiones de metano procedentes de diversas fuentes, como la descomposición de la vegetación cuando se descongela el permafrost o la liberación de los clatratos de metano. Como calentador global, el metano es veinticinco veces más potente que el dióxido de carbono. Sólo en Alaska, afirma Andrew Wong en el número de enero del *Alternatives Journal*, «el retroceso de los glaciares y el deshielo del permafrost liberan entre un 50 y un 70 % más de metano

de lo que se creía».

El segundo factor es el papel vital de las algas en la creación de oxígeno. Hace unos 1.900 millones de años, antes del reinado de las cianobacterias, la atmósfera terrestre tenía tan poco oxígeno que el hierro no se oxidaba. Hoy las distintas especies de algas producen entre el 50 y el 80 % del oxígeno que respiramos. Matar los océanos implica matarnos a nosotros mismos: es tan sencillo como que no podremos respirar.

• • •

A la luz de estos problemas —los problemas relativos a nuestro contexto físico, un contexto que varía con mucha rapidez y que se halla en el origen de cualquier acuerdo social, pues representa la base de la vida humana—, elijo definir «cambiar», «cómo» y «el mundo» de un modo bastante elemental. Por «el mundo» entiendo el mundo total: el espacio físico de gases, líquidos y sólidos en el que vivimos y que, por tanto, contiene todos nuestros espacios sociales. Por «cambiar» entiendo los cambios físicos: los que se producen en el agua, el aire, la tierra y el clima. Por «cómo» entiendo una combinación de intervención física positiva y acción física negativa que afectará a nuestro espacio físico. Para preservar este espacio y, por consiguiente, seguir con vida, tenemos que hacer cosas que antes no hacíamos, hacer de manera distintas otras que siempre hemos hecho y dejar de hacer otras que actualmente hacemos.

Cuando nos preguntamos «¿cómo cambiar el mundo?» dentro de estos parámetros, la idea se nos antoja un tanto peregrina. A primera vista se diría que la pregunta no tiene respuesta, ya que cambiar el mundo parece en sí una empresa imposible. En cuanto individuos minúsculos e insignificantes, no

sobrestimamos nuestras capacidades hasta ese punto. No creemos que, personalmente, tengamos el poder de cambiar el mundo, y aunque lo tuviéramos, en nuestros momentos de mayor cordura entendemos que no sabríamos cómo hacerlo. Si a cada uno de nosotros nos dieran una varita mágica que cumpliera todas nuestras órdenes, ¿elegiríamos bien esas órdenes? ¿O, como en la mayoría de los cuentos populares donde se piden deseos, elegiríamos de forma desastrosa?

Por otra parte el mundo ha cambiado muchas veces sin nuestra intervención. Ha habido períodos cálidos y períodos fríos; los continentes han colisionado y se han separado, todo ello sin que hayamos movido ni un dedo. (Tampoco era difícil: no existíamos.) Pero en los últimos tiempos el mundo también ha cambiado debido a la intervención de los seres humanos. Antes de nuestra llegada los agentes del cambio eran muchos, con la actividad solar como motor principal; sin embargo, cuando la vida se asentó, empezó a introducir sus propios cambios. No somos la única forma de vida que ha alterado las condiciones del planeta Tierra. Las algas iniciaron ese proceso hace más de 1.900 millones de años, cuando introdujeron el oxígeno en el aire; y un sinfín de bioformas —desde los musgos y los hongos hasta los nemátodos, las hormigas, los castores, las abejas y los elefantes— han modificado el entorno a su conveniencia. Cuando llegaron los humanos, empezaron a construir presas, túneles y edificaciones. El problema estriba en que, con la ayuda de la energía barata que proporcionan los combustibles fósiles, el *Homo sapiens* está modificando el mundo a una escala sin precedentes y con consecuencias imprevisibles.

De modo que sí, podemos cambiar el mundo. Ya lo hemos cambiado, seguimos cambiándolo y, a menos que ahora podamos deshacer parte de lo que ya hemos hecho, nos enfrentamos a retos sin precedentes desde que existe registro

histórico.

A diferencia de la mayoría de los ponentes del congreso, yo no provengo del ámbito universitario o empresarial. Soy una simple escritorzuela y, como tal, alguien que sintetiza, una urraca que birla gemas ajenas, alguien que mete las narices en asuntos sobre los que no sabe gran cosa. Soy ante todo una autora de ficción, y a veces de «ciencia ficción» o «ficción especulativa»; en cualquier caso, de ficciones ambientadas en el futuro, en este planeta y dentro de los límites de lo posible. Mis ficciones de este tipo extrapolan hechos y tendencias del presente, los proyectan en el tiempo y postulan sus consecuencias. Si hubiera que justificar la existencia de estas ficciones, podríamos decir que son herramientas estratégicas menores: «El camino parece apuntar en esa dirección», nos dicen. «El posible destino es tal. ¿De verdad quieres ir allí? Si la respuesta es no, toma otro camino».

Cuando alguien se dedica a escribir ficciones de este tipo, reflexiona constantemente sobre los cambios. Cambios a mejor; cambios a peor; cambios antes improbables que aun así acaban produciéndose, como el advenimiento de internet; cambios plausibles que en algún momento parecen inminentes, pero que nunca se materializan, como los viajes en minirreactor individual; posibles cambios catastróficos que nos amenazan pero aún pueden evitarse, como la guerra atómica global; y otros cambios catastróficos que nos dicen que son inevitables, como el cambio climático.

Como es natural, los escritores de ficción se especializan en historias inventadas, pero para quienes discuten asuntos de la vida real del tipo «cómo cambiar el mundo» —un asunto que a la fuerza se sitúa en el futuro, que todavía no ha sucedido— quizá no esté de más preguntarse antes: ¿qué tipo de historia

creemos que es la nuestra (entendiendo que el sujeto de la pregunta sería la raza humana)? Porque la respuesta determinará en parte el resultado. Si se trata de una comedia —en el sentido clásico de la palabra, que tiene que ver con la estructura más que con el humor—, nos enfrentaremos a una serie de obstáculos que culminarán en un instante en el que todo parece perdido; sin embargo, gracias a una combinación de temple, raciocinio, amor y, quizá, un *deus ex machina* o un absurdo golpe de suerte, superaremos las adversidades, saldremos triunfantes y celebraremos un festín extraordinario en el que habrá lugar para todos o casi todos los personajes. En cambio, si se trata de una tragedia, nos creeremos tan sabios e importantes que dejaremos de ver nuestros propios defectos y se nos pasará por alto lo evidente. Entonces nos precipitaremos desde las alturas a un final ignominioso, tras lo cual uno o varios seres con quienes no tenemos parentesco alguno heredarán el reino, el mundo o el planeta que antaño creíamos nuestro, y posiblemente se les dé mejor que a nosotros vivir en o con él.

Si nuestra historia es un melodrama, experimentaremos una mezcla de ambas cosas: habrá ascensos y caídas, como en una montaña rusa; es probable que eso se parezca más a la vida real.

¿Cuál de estas tres estructuras describe mejor la que creemos que es nuestra historia? A juzgar por los periódicos, la tragedia y el melodrama parten como favoritos; sólo unos cuantos incorregibles apostarían por la comedia. Los partidarios de los finales felices alegan casi siempre que la salvación llegará de la mano del raciocinio (o la tecnología), que para ellos es la única forma de salir del jardín en el que nos hemos metido por culpa, justamente, del raciocinio (o la tecnología). Ya casi nadie deposita todas sus esperanzas en el *deus ex machina* o en la pura suerte. Aunque todavía hay quien confía en la

benevolencia de los extraterrestres.

• • •

Una vez que hayamos decidido —o, para ser precisos, una vez que hayamos intentado adivinar— qué tipo de historia es la nuestra, podremos afinar un poco más.

Existe una venerable tradición de historias sobre cambios que transforman nuestro mundo en algo mucho mejor de lo que es hoy —como la Nueva Jerusalén del libro del Apocalipsis, una ciudad viva con corrientes de aguas cristalinas y excelente música— o en algo mucho peor, como la destrucción del universo, anunciada por los cuatro jinetes, la lluvia de sangre, los incendios desbocados, la guerra total, etcétera, todo ello cortesía también del libro del Apocalipsis.

A las historias del primer tipo solemos llamarlas «utopías». En ellas se contrasta el deplorable estado de cosas actual con un escenario hipotético en el que los defectos del presente se eliminan mediante distintos ardides y artilugios que el escritor pone en juego. La trayectoria moral de este tipo de historias es ascendente; es decir, la humanidad se dirige hacia el cielo que antaño se creía que existía por encima de la capa de quintaesencia que rodeaba el planeta, por encima de las otras cuatro esencias: la tierra, el agua, el aire y el fuego. En las utopías solemos encontrar el tipo de cosas que se supone que nos gustan y apreciamos: libertad personal, comida sana y deliciosa, un entorno natural maravilloso, animales apacibles, personas hermosas y amables, una larga vida, prácticas sexuales gozosas y sin riesgos, ropa atractiva, ausencia de enfermedades y hambrunas, una extraña escasez de mentirosos, tramposos, ladrones y asesinos, y ni una sola guerra a la vista.

A las historias del segundo tipo las llamamos «distopías». En las distopías las cosas están mucho peor de lo que nos parece

hoy en día. La trayectoria moral de las distopías es descendente, y en su mundo hallamos todas las cosas que se supone que nos desagradan: totalitarismos, torturas, hambre, comidas repugnantes, armas de destrucción masiva en manos de quienes nos detestan, prácticas sexuales nefandas y por regla general forzadas, malos olores, mal gusto decorativo, destrucción de la naturaleza, sonidos discordantes y cualquier otra cosa capaz de despertar nuestro rechazo.

A veces, cuando los escritores de ficción nos pronunciamos sobre el mundo que la mayoría de las personas tienen por real, se nos acusa de escribir «ciencia ficción». Aunque quizá sea la ciencia ficción la que nos escribe a nosotros. Dicho de otro modo: ¿inventamos las tecnologías —y por tanto los cambios que provocan en el mundo— porque las hemos imaginado antes? La lista de los deseos y los temores humanos es muy antigua y más o menos constante. Durante mucho tiempo quisimos volar como los pájaros: hoy por hoy sabemos volar, aunque no exactamente como los pájaros; tampoco nos agradan todas las consecuencias de nuestras capacidades voladoras, como los bombardeos y los drones.

Y es que todas y cada una de nuestras tecnologías son espadas de doble filo. Uno de los filos corta como queremos; el otro nos corta los dedos. El mundo que hemos creado le parecería mágico a la gente de hace quinientos años; y sin embargo, no somos tanto brujos como aprendices de brujo. Podemos liberar al genio de la lámpara, pero, por el momento, somos incapaces de volver a meterlo dentro. Hemos creado una mole indómita dentro de la cual vivimos; si se detuviera, reinarían las formas más horribles del caos y la anarquía. Imaginemos qué ocurriría si se apagasen todas las luces y dejaran de circular los trenes y los coches. En las ciudades —donde vivimos la mayoría—, la comida se acabaría al cabo de un par de días, ¿y luego qué? Vivimos dentro de un formidable

mecanismo que nosotros mismos hemos construido y del que no sabemos cómo salir. El problema es que, a menos que introduzcamos algunas mejoras radicales, acabará autofagocitándose, y a nosotros con él.

¿Cuál puede ser el remedio? ¿Qué cambios positivos podemos introducir? Veamos algunas de las posibilidades que a menudo oigo propuestas.

En primer lugar, la ciencia y la tecnología. No cabe duda, dicen algunos: la salvación llegará de manos de la inteligencia humana. Somos lo bastante inteligentes como para prever nuestra posible desaparición y analizar nuestro papel en ella. Por tanto, ¿no seremos también lo bastante inteligentes como para idear artilugios que atenúen e incluso reviertan las nefastas tendencias que venimos detectando? Quizá. Muchos se dedican a ello con ahínco: recolectores de energía solar más eficientes, algunos con forma de tubo; baterías que permiten que la energía solar sea efectiva incluso de noche; mejores turbinas eólicas; dispositivos que flotan en el agua como nenúfares y generan energía gracias al movimiento de las ondas; tecnologías que absorben el co2 de la atmósfera; planes para disparar al aire partículas reflectantes que provoquen un efecto de enfriamiento; granjas de algas; tecnologías baratas de desalinización y purificación del agua, y mucho más. ¿Se perfeccionarán y desplegarán a tiempo y en cantidades suficientes?

¿Y qué pasa con el hecho de que sólo para construir y transportar esos artilugios habrá que consumir aún más energía, procedente del petróleo, el gas o el carbón? ¿Y qué pasa con el enorme *lobby* de los combustibles fósiles? ¿Por qué ese sector iba a recibir con los brazos abiertos unos inventos que podrían interferir en su poder e influencia, por no hablar

de sus márgenes de beneficio?

Así pues, ¿quién va a financiar todos esos inventos? Sólo hay dos posibilidades: las empresas privadas o los Gobiernos. Lo que ocurre es que los segundos están al servicio de las primeras. Como aseguran los propios científicos y emprendedores, en estos momentos es imposible hacer ciencia de un modo totalmente desinteresado, y la primera pregunta que se hacen los posibles patrocinadores de cualquier invento no es si puede salvar el planeta, sino si puede dar mucho dinero.

Implantar normas de construcción más ecológicas, renovar los edificios que malgastan energía, reducir la velocidad de los vehículos en las autopistas y recuperar el tren como medio de transporte son medidas de ahorro energético a corto plazo que podrían reportar leves mejoras.

Sin embargo, esos parches del sistema se enfrentan a un gran problema: la bomba de relojería demográfica. Otro elefante en la habitación del que nadie quiere hablar es el aumento de la población y el comprensible deseo de todos y cada uno de los seres humanos del planeta de mejorar su suerte en la vida. El planeta no posee suficientes recursos para que todo el mundo pueda vivir según el «estilo de vida» del norteamericano medio, tal y como se entiende en la actualidad. ¿Qué pasaría si los más ricos redujeran su ritmo de consumo para que los más pobres aumentaran el suyo y luego todos redujeran la media a la mitad? Todo eso está muy bien cuando la población es estable, pero si la población se duplica, la cantidad total de consumo y la cantidad total de energía gastada siguen siendo las mismas.

Eso sí, digan ustedes «control de natalidad» y siempre saldrá alguien dispuesto a poner el grito en el cielo. Líderes religiosos de todo pelaje los acusarán de sacrilegio; otros, de racismo o de querer perpetrar un genocidio. Por lo visto, hay que traer al mundo tantas criaturas como sea posible. Lo que pueda venir

después —guerras por la escasez de recursos, hambrunas, enfermedades y demás consecuencias de la superpoblación y la desnutrición— no parece preocupar a los meganatalistas. ¿Y quiénes van a tener todos esos bebés? Pensemos un poco.

Muchos —incluido el Foro Económico Mundial de Davos— ven la educación de las mujeres como un elemento clave para la mejora de las condiciones generales de vida. Las mujeres formadas tienen menos hijos, pero invierten más en ellos y realizan una mayor contribución a la sociedad. Aun así, la oposición a que las niñas y las mujeres reciban educación es más férrea entre quienes más podrían beneficiarse de ello. Por lo visto, algunos prefieren matar a sus mujeres a permitir que contribuyan a la sociedad en la que viven.

A las mejoras tecnológicas y educativas podríamos añadir, en tercer lugar, las mejoras políticas. A escala internacional los intentos de llegar a algún tipo de acuerdo que regule las emisiones de carbono han sido hasta ahora un fracaso estrepitoso. Nadie quiere ser el primero. Nadie quiere sacrificar el «crecimiento económico» y arriesgarse a suscitar las iras de la población. La mayoría de la gente parece dispuesta a ignorar las consecuencias de la inacción mientras no perciba una amenaza inmediata para sí misma. «Aquí no, ahora no, a mí no», es el mantra imperante.

A escala nacional los logros han sido algo mayores: algunos Gobiernos intentan ser más ecológicos. A escala local se han emprendido numerosos proyectos de limpieza y restauración del medio ambiente, con cierto éxito. Lo malo es que lo que se gana por un lado puede perderse fácilmente por otro. Para quienes trabajan sobre el terreno, el intento de preservar aunque sea una fracción mínima de la riqueza biológica de la cual depende en última instancia nuestra supervivencia se parece al mito de Sísifo y la piedra: en cuanto ésta llega a lo alto de la colina, rueda de nuevo ladera abajo.

Tal vez nuestro mayor fracaso sea uno muy propio de la modernidad: nuestro distanciamiento del universo, nuestra incapacidad para comprender que en realidad todo está interconectado. Formamos parte de la naturaleza: no somos una entidad aparte. Con todo y con eso, seguimos invirtiendo auténticas fortunas en entelequias como la cura del cáncer, como si éste no tuviera su causa en los compuestos y subproductos industriales que vertemos en nuestro cuerpo; o en la búsqueda de la inmortalidad y proyectos para cargar nuestros cerebros en ordenadores y proyectarlos al espacio. Al mismo tiempo, una porción mínima de nuestra riqueza —menos del 3 % de todas las donaciones benéficas— se destina a intentos cada vez más desesperados por preservar una biosfera funcional.

Cuando digo «funcional» me refiero a que nos permita seguir existiendo. ¿Nos necesita la naturaleza, entendida en sentido general? No. Haremos que el planeta sea invivible para nosotros antes de que lo sea para el conjunto de la vida. Por mucho que nos esforcemos, es probable que algún insecto, alguna diatomea, alguna bacteria anaerobia o algún calamar de aguas abisales nos sobreviva. ¿Necesitamos nosotros a la naturaleza? Sí, a menos que descubramos otra manera de respirar. La química y la física no negocian, pero sí pasan cuentas. La energía que se genera debido al aumento del calor debe descargarse, y lo hace en forma de vientos más virulentos y olas más altas; todo lo que suba con el aumento de la evaporación bajará como lluvias torrenciales y ventiscas destructivas. La nueva «Tieerra», menos acogedora y más inestable, de la que habla Bill McKibben en su libro *Eaarth* de 2010 ya está aquí. Podemos adaptarnos a ella lo mejor que sepamos; podemos tratar de minimizar, revertir o cuando menos detener el implacable proceso que por lo visto hemos desencadenado; o podemos tratar de hacer frente a las

calamidades que sobrevendrán si la sociedad actual se desmorona.

Hace poco hablaba con un indígena canadiense que vende pescado en un mercado local. Saqué el tema del mejillón cebra, una especie invasora que llegó en las sentinas de los cargueros y que ahora tiene una fuerte y destructiva presencia en la zona de los Grandes Lagos, donde obstruye las tuberías, invade las playas y se apropia de gran parte del alimento que antes consumían las especies nativas, incluidos los alevines de pez. Le pregunté qué le parecía que había que hacer al respecto. Supuse que estaría preocupado: aquellos mejillones podrían afectar a su forma de ganarse el pan. Sin embargo, él se limitó a sonreír: «La naturaleza hará lo que tenga que hacer», dijo.

A mi entender, lo que quería decir no era que la naturaleza eliminaría los mejillones cebra, sino que acabaría surgiendo un nuevo equilibrio o *statu quo*. Si es así tenía razón, porque eso es lo que siempre ocurre en la naturaleza. Puede que el resultado no sea el que nosotros deseamos, pero a la naturaleza le traen sin cuidado los deseos humanos. La física y la química no dan segundas oportunidades.

En cualquier caso, a nosotros sí nos importan los deseos humanos. Y anhelamos segundas oportunidades: las narraciones religiosas e incluso los cuentos populares y las películas abundan en ellas. Nos gusta pensar que si deseamos algo con todas nuestras fuerzas, podemos hacer que se cumpla.

Quizá vaya siendo hora de desear con todas nuestras fuerzas nuestra propia supervivencia. Si de veras lo deseamos, sin duda sabremos utilizar nuestra tan cacareada inteligencia para que se haga realidad.

TERCERA PARTE

2014-2016

Quién dará la norma

En Traducilandia
(2014)

Me llena de satisfacción que me hayan invitado a la Universidad de East Anglia, en Norwich, para dar esta conferencia en honor de W. G. Sebald, un escritor muy admirado y añorado por todos los que hemos seguido su obra.

A W. G. Sebald hay que contarlo entre los escritores esenciales del siglo XX. Entre otras cosas desbarató la novela como forma al mezclar realidad e invención y llegó hasta el extremo de inventarse citas. Su enfoque es peripatético y las formas que de ello se derivan tienen que ver en parte con la sátira menipea, en parte con lo que Northrop Frye llamó la «anatomía» y en parte con la meditación privada. Lo que él hizo con la novela lo haré yo con la conferencia: el autor cuyo nombre llevan estas conferencias me autoriza, entiendo, a emularlo y a mostrarme tan peripatética, serendípica, digresiva y, en fin, extraña como el propio Sebald.

Sebald sentía un gran interés por aquel adorable escritor y médico del siglo XVII, sir Thomas Browne, cuya elocuente estatua observa cavilosa las paletas de cerdo, los abadejos ahumados y las excelentes salchichas del mercado de Norwich; y aquí insertaré mi primera digresión. La receta de Browne para curar la calvicie consistía en frotarse topos asados y miel en la cabeza. Aquí lo dejo para beneficio de la industria farmacéutica, que en ocasiones anteriores ha tenido cierto éxito con la comercialización de antiguos remedios populares. Conste que no pido comisión.

Siempre me he sentido identificada con el Merlín de *Merlín el encantador*, no sólo por el búho que tiene como mascota, sino porque cuenta con unos ayudantes invisibles que le proporcionan todo aquello que necesita. Cuando dice «sombrero», aparece un sombrero. Puede que no sea el sombrero adecuado, pero es un sombrero. Hay una manera más culta y literaria de describir este fenómeno: podría invocar el símil que George Eliot cita en *Middlemarch* de la vela que se coloca frente al espejo y que hace que los arañazos aleatorios del cristal se recoloquen formando un patrón, pero ¿por qué no servirme de ambos? La cuestión es que no bien había aceptado pronunciar la Conferencia W. G. Sebald sobre el tema de la traducción, cuando por arte de magia aparecieron por la ranura del buzón unas cartas del propio Sebald publicadas en una revista literaria titulada *Little Star*. Las cartas iban dirigidas a Michael Hulse, su traductor, y trataban sobre... a ver quién lo adivina: ¡la traducción! «Gracias, Mágicos Ayudantes Invisibles y Vela/Espejo», dije. «¡Ahora puedo incluir una de estas cartas en mi conferencia y dejar al público alucinando en colores! O en blanco y negro, da lo mismo».

En fin, ésta es la carta:

19 de septiembre de 1997

Querido Michael,

Bill me ha pedido que te envíe el último capítulo a ti directamente para que puedas ocuparte de él antes de ir a King's Lynn.

Temía que estas páginas resultaran especialmente difíciles. Seguro que me has maldecido más de una vez mientras te las veías con ellas. De manera inevitable, creo que gran parte del grano más fino de los pasajes «citados» se ha perdido en la traducción. Hasta ayer por la tarde estuve devanándome los sesos para encontrar una traducción más atinada para «Wehwirtshaft» (p. 14), pero sin mucho éxito.

Esta mañana he añadido algunos cambios en la lista de polillas de la p. 3, porque dos de las que aparecen en el original son (en contra de lo

que dice el texto) más bien poco vistosas. Y no quisiera contrariar a los observadores de polillas británicos, que son muchos. Para asegurarme de que había elegido bien, he llamado a un carpintero de Beccles que en varias ocasiones me ha llevado a observar polillas, pero sólo he podido hablar con su mujer porque, según me ha dicho, el hombre se suicidó inhalando gas en el coche el mes pasado. Todo esto es muy extraño, ¿no te parece? Si tienes tiempo de venir a Norwich desde la otra punta de Norfolk, andaré por aquí hasta el 2 de octubre.

Con los mejores deseos,

Max

Como habrán deducido, W. G. Sebald vivía en Norfolk en ese momento.

Y aquí viene otro acto de serendipia, como el de la vela y el espejo: hace treinta años exactos, en 1983-1984, mi familia y yo pasamos casi un año entero —otoño, invierno y primavera— en Norfolk. Es decir, que vivimos en ese territorio sobre el cual Sebald discurre con tanta elocuencia en *Los anillos de Saturno*, que es una meditación sobre la transitoriedad, como lo es gran parte de su obra. Nos alojamos en Blakeney, que en su día fue un gran puerto, como atestigua la imponente iglesia de San Nicolás del siglo XV, aunque hoy en día es una población mucho más humilde, rodeada de humedales. Las nieblas, el mar ventoso, las aldeas engullidas por las aguas, las tortuosas carreteras rurales, las fincas antaño prósperas y hoy en decadencia: con todo eso estuvimos conviviendo antes de verlo descrito en *Los anillos de Saturno*. También paseamos por la ciudad de Norwich, de modo que no es del todo casual que Juliana de Norwich aparezca como santa patrona en el último capítulo de mi novela *El año del diluvio*: también a ella la conocí por esa época.

Elegimos Blakeney porque esa zona de la costa era uno de los mejores parajes para observar aves de toda Gran Bretaña: los

vientos siberianos guiaban a muchas especies poco habituales hasta las marismas y los humedales del litoral. Nuestro otro proyecto consistía en escribir algo —cada uno de nosotros tenía en mente una novela—, aunque lamento decir que de allí no salió nada. Ninguno de los dos sacamos ningún libro.

En mi caso, el fracaso de Norfolk podría estar relacionado con los espectros que habitaban la casa que teníamos alquilada. Los lugareños nos contaron que el edificio, que en el siglo XIII había sido una leprosería dirigida por unas monjas, estaba encantado y que por él vagaban no sólo las religiosas —de las que se decía que preferían el salón—, sino también un alegre caballero —que frecuentaba el comedor, ya que allí se guardaban las bebidas espirituosas— y una mujer sin cabeza, quien vivía confinada en la cocina, que es lo propio de las mujeres sin cabeza.

Le preguntamos al respecto a nuestro casero, un vicario que vivía en Londres. El hombre se echó a reír con ganas. «Jo, jo, jo, han estado hablando con los lugareños», dijo, y acto seguido, con una mirada penetrante, añadió: «¿Los han visto?» Restó importancia a la mujer sin cabeza: la única que la había visto era una norteamericana que había ido allí en busca de sus raíces y que estaba empeñada en encontrar al menos una mujer sin cabeza, por muchas copas de jerez que le costara. En cuanto a las monjas, se declaraba agnóstico, aunque a todas luces interesado: su madre había visto al menos a una. No llegamos a hablar del alegre caballero, a pesar de que una noche nos cruzamos con él. Resultó ser un tipo que andaba de parranda en el pub de la esquina y que, tras salir a la calle a hacer lo que hacen los alegres caballeros, se había desorientado.

En fin, que es posible que toda esa vida espiritual interfiriera en mis longitudes de onda creativas y ocasionara el grave bloqueo que acabé experimentando. O quizá las causas fueran otras. Durante los días en los que supuestamente debía escribir

en aquella casa de pescadores, me di cuenta de que a mi máquina de escribir se le atascaba la tecla erre cada vez que la pulsaba. Cuando esto ocurre, acabas evitando las palabras con erre y eso te limita. ¿Y si hacía hablar a mi sexy protagonista masculino como si tuviera frenillo? «Te *quiedo*», dijo él con voz baja y *lastimeda*. «*Quiedo acadiciad* tus suaves y *tudgentes cadedas*». No, eso no iba a funcionar.

La casa se calentaba con una pequeña chimenea a la que nunca acabé de pillarle el truco, pues era incapaz de prender fuego a esos enormes leños impregnados de humedad. Como el suelo era de piedra y había que ir hasta el salón del edificio principal, el que ocupaban las monjas, para apoyar los pies congelados en la parrilla ardiente, me salieron sabañones. Cuando reparé en ello no cabía en mí de la emoción: «Esto tienen que ser... ¡Claro que sí! ¡Sabañones!», exclamé. «¡Por fin! ¡Qué cosa tan dickensiana!»

Estoy segura de que mi bloqueo se agravó por la distracción que suponían las múltiples novelas románticas sobre María, reina de Escocia, que se habían dejado los inquilinos que habían estado ahí en verano. Cuando no puedes escribir, nada como María de Escocia para animarte. «Al menos a mí no se me caerá la peluca cuando me decapiten», puedes murmurar para tus adentros.

Pero lo más probable es que mi fracaso productivo se debiera a que no sabía español. (Sabían que tarde o temprano iba a llegar al tema de las lenguas). Verán, la novela que estaba intentando escribir se desarrollaba en México. ¿Quién me mandaría hacer eso? No sólo no sabía español, sino que tampoco sabía náhuatl, maya, zapoteco, mixteco, otomí, totonaco, tsotsil, tseltal, mazahua, mazateco, huasteco, chol, chinanteco, purépecha, mixe, tlapaneco ni tarahumara. La mitad de estas lenguas tienen hoy más hablantes nativos que Londres en la época de Shakespeare. No me hacía falta

dominarlas todas para escribir mi novela, pero una o dos me habrían venido de perlas. Hoy en día podría conectarme a internet y hacer un curso, pero estoy hablando de antes de internet y no era fácil encontrar un curso de mixteco en Blakeney.

Blakeney también presentaba sus propios problemas de traducción. Los niños absorben las lenguas y los acentos como si fueran esponjas, así que nuestra hija de seis años tardó apenas unas semanas en adquirir un acento de Norfolk indistinguible del de sus compañeros de colegio. A partir de entonces nosotros, sus padres, con nuestro evidente acento canadiense, nos convertimos para ella en constante motivo de vergüenza. «Mamá, papá», decía, «¡que no se dice así, se dice asá!». Tampoco ayudaba el hecho de que Graeme fuera la única persona de sexo masculino en la historia de Blakeney que iba a recoger a su hija al colegio. Madre mía, qué bochorno: decenas de madres de Norfolk con su pañuelo en la cabeza, y al lado, un canadiense solitario, alto, con barba y que a todas luces no debía de andar muy bien de la azotea...

Pero a veces a los extranjeros se les perdonan muchas cosas, por lo menos a algunos. ¡Por suerte no éramos estadounidenses! ¡Ni franceses! Lo cierto es que nadie sabía de dónde éramos exactamente, pues Canadá, para las gentes del lugar, no era más que un gran espacio vacío en el mapa, y aún gracias. Mejor todavía: en esa tierra donde los acentos se sopesan con tanta meticulosidad, nadie acertaba a saber a qué clase social pertenecíamos, de modo que podíamos charlar amistosamente con cualquiera del pueblo sin vernos rechazados. Y eso hacíamos.

Pero ahora vamos a lo serio, aunque para quienes escribimos ficción todo es serio. Los libros se sostienen o no en función de si un determinado personaje dice las cosas «así» o «asá», ya que los libros son lenguaje y nada más que lenguaje. «¿Qué leéis,

mi señor?», pregunta Polonio. A lo que Hamlet responde con gran acierto: «Palabras, palabras, palabras». Esto es lo único que nosotros, pobres trabajadores de las minas de sal verbales, tenemos para trabajar: palabras. Ni bandas sonoras ni imágenes, salvo las que el lector ponga de su parte. Por eso las palabras, con toda su rica variedad, son para nosotros algo fundamental. No se trata tan sólo de lo que se dice —la trama, las descripciones, los personajes—, sino de cómo se dice. La voz y el tono; el rango, la cultura de origen y la generación del hablante; quién habla con quién: en japonés ni siquiera es posible decir «Encantado de conocerle» sin saber si el destinatario ocupa una posición superior, igual o inferior a la del emisor. Luego está la elección entre el argot o el lenguaje formal, cada uno con sus múltiples gradaciones; y la del período histórico.

En todo ello puede influir el hecho de que el personaje sea o no (por ejemplo) un mohicano, como en *El último mohicano*; o un conejo, como en *La colina de Watership*; o un cerdo, como en *La telaraña de Carlota*. O un hobbit. O un orco: los orcos emplean una gramática muy rudimentaria. O un elfo, que es una especie de ser superior. O un caballo. O un lobo. O un vampiro. O, como en el caso de *El último chorlito*, un chorlito. Las posibilidades son tantas...

Las decisiones que abruman al escritor abruman diez veces más al traductor, sobre el que además recaen otras muchas responsabilidades de peso. El que un lector en otro idioma entienda algo de la obra de un autor depende única y exclusivamente del traductor. Su cometido consiste en producir un texto que sea preciso, o lo bastante preciso, y al mismo tiempo legible en la lengua de llegada, además de atractivo, divertido, desgarrador, etcétera, allá donde convenga. Esperar que el cerebro humano sea capaz de realizar semejante número de doble trapecio es mucho pedir. Cuando los escritores

tenemos un mal día, no sólo podemos decirnos: «Por lo menos no soy María, reina de Escocia», sino también: «¡Por lo menos no tengo que traducir mis malditos libros!»

Me siento doblemente agradecida por no tener que traducir mis malditos libros, porque sé bien que a veces soy una pesadilla para mis traductores. Quito el «a veces». Siempre soy una pesadilla para mis traductores. Hago juegos de palabras (casi imposibles de traducir), chistes (complicados) y también creo neologismos, sobre todo en el ámbito de las especies genéticamente modificadas y los productos de consumo imaginarios. Cuánto mejor sería para quien traduce si me ajustase a un inglés estándar y me centrara en hablar de asesinatos. Dicen que los libros donde prima la trama son los más fáciles de traducir, aunque dentro de esa división también hay peligros: en las traducciones al francés de un escritor estadounidense tan puro como Raymond Chandler, la ciudad de Los Ángeles evoca de un modo extraño los bajos fondos parisinos donde vive, por ejemplo, el inspector Maigret, sólo que en París llueve mucho.

Pero ¿qué alternativa tiene el traductor? ¿Queremos una traducción sin costuras que haga creer al lector que el libro se ha escrito en esa segunda lengua? La escritora Mavis Gallant, que es perfectamente bilingüe, dijo una vez que una buena traducción es aquella en la que puedes empezar a leer un pasaje en la primera lengua y luego saltar a la segunda sin apreciar la diferencia.

¿O quizá somos de los que prefieren intercalar algunas frases en la lengua original para dar color y explicitar que nos hallamos en una cultura y un lugar muy diferentes? ¿Adónde nos invita Chingachgook, a su *wigwam* o a su tipi? ¿Mata con un *tomahawk* o con una pequeña hacha de mano de las de cortar leña? ¿Traducimos las palabras noruegas «*gjetost*» y «*brunost*» como «queso de cabra marrón caramelizado que

huele que apesta», o tan sólo como «queso marrón», o mantenemos el original para añadirle sabor? Haría falta un párrafo entero para explicar qué significa la palabra ojibwa «*orenda*» —como en la novela homónima de Joseph Boyden— en otro idioma. (En líneas generales: «fuerza espiritual/mágica que se cree que habita en todas las personas y objetos, aunque es especialmente fuerte en los chamanes.») ¿Traducimos esta palabra en el cuerpo de la novela o la dejamos tal cual y añadimos un glosario al final? Estas preguntas son las que les quitan el sueño a los traductores.

Hace poco pasé un par de semanas en el Centro Banff, durante las jornadas de traducción literaria que allí se celebran cada año. Los traductores trabajan al alimón con los autores de los textos que tienen entre manos. Mi gemelo era un brillante joven egipcio que estaba traduciendo *Penélope y las doce criadas* al árabe. Tenía una lista de palabras que quería consultarme. «¿Ésta es una palabra antigua, una palabra nueva, una expresión en argot, un término formal o se la ha inventado usted?», me preguntaba. Todo era importante.

¿Por qué he dedicado toda mi vida a pensar en cosas como ésta, en lugar de, por ejemplo, a cultivar riñones humanos en cerdos? O, en términos más generales, ¿cómo acabamos siendo como somos? Me refiero a quienes nos dedicamos a las palabras, es decir, tanto a los escritores como a los traductores.

Todos nacemos sin lenguaje, aunque lo aprendemos enseguida. A partir del momento en que nos sumergimos en la sopa de letras, nos pasamos gran parte de la infancia traduciendo. «¿Qué significa esto? ¿Y lo otro? ¿Y lo de más allá?» Hay quien adquiere todas las palabras que necesita a una edad relativamente temprana y, después, no vuelve a pensar en ello. En cambio, las gentes de la palabra no nos quedamos ahí.

Estrecha es la puerta, muchos y tortuosos los caminos, oscuras las motivaciones, terribles los peligros y afortunados

los azares —aunque duro sea el aprendizaje y numerosas las páginas manuscritas que van a la papelera— que conducen por fin al legendario Reino de las Delicias de Papel (o, en la actualidad, también al País de los Deleites Digitales). A continuación detallaré cómo ha sido mi modesto periplo personal.

Pasé mi primera infancia —que coincidió con los años de la Segunda Guerra Mundial— en una remota zona rural del noroeste de Quebec. Nos quedábamos allí la primavera, el verano y el otoño, y no en un pueblo o una ciudad, sino entre los árboles, los osos, las moscas negras y los colimbos. Para desplazarse de un sitio a otro había que hacerlo en barco o a través de los senderos. No había electricidad, agua corriente, colegio, tienda, teatro, cine ni televisión. (En realidad nadie tenía televisión entonces). Con el tiempo apareció una radio rudimentaria con la que, de vez en cuando, se oían lejanas voces en francés —estábamos en Quebec—; con la de onda corta, y por extraño que parezca, a veces oíamos ruso. El invierno lo pasábamos en la ciudad de Ottawa, donde la señal era mejor. Entre otras cosas, lo que allí se oía por la radio era: «Ñiiuuuiiiuuu... Croc, croc, croc, croc; croc, croc, croc, croc. Croc. Croc. Croc. Croc. Croc. Croc. Aquí Londres llamando a Norteamérica. Éstas son las noticias de la BBC».

A los niños les llamaba la atención la diferencia de acento. Aparte de eso, algunos se preguntaban: «¿Qué será eso de Londres?» Y, más difícil todavía: «¿Qué será la BBC?»

Pero por la radio también sonaban cosas como:

Mairzy doats and dozy doats and liddle lamzy divey
A kiddley divey too, wooden shoe?

O como:

Chickery chick, cha-la, cha-la
Check-a-la romey
In a bananika
Bollika, wollika, can't you see
Chickery chick is me.

«¿En qué idioma cantan?», debían de preguntarse los niños que escuchaban la radio. Y, ya puestos, también los adultos. La primera canción era un trabalenguas que todavía se podía descifrar; la segunda no tenía ni pies ni cabeza. ¡Qué pronto en la vida entienden los niños que ciertas palabras sólo son disparates! Por eso les gusta tanto Edward Lear: «¡Se posa! ¡Se posa! ¡El Dong de la nariz luminosa!» (¿Por qué me gustaría tanto el Dong y, en cambio, sentía por el reno Rudolph, el de la nariz roja, un odio apasionado que persiste todavía hoy? Nota personal: reflexionar más sobre esto).

Aparte de la radio, aunque sin salirnos del ámbito de las palabras sin significado evidente, estaba por supuesto la inmortal *Alicia*:

Era cenora y los flexosos tovos
en los relonces giroscopiaban, perfibraban.
Mísvolos vagaban los borogovos
y los verdirranos extrarrantes gruchisflaban.

Por suerte, la propia novela incluía una traducción, aunque el traductor era un huevo. Eso sí, un huevo con la determinación de un traductor:

—Cuando yo empleo una palabra —dijo Humpty Dumpty con el mismo tono despectivo—, esa palabra significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.

—La cuestión es saber —dijo Alicia— si se puede hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes.

—La cuestión es saber —dijo Humpty Dumpty— quién dará la

norma... y punto.

Esta lectora se tomó la lección de Humpty Dumpty muy a pecho. Porque, preguntémonos: ¿quién da la norma? Como escritores, ¿ampliamos el significado de las palabras o nos limitamos a ser su instrumento? ¿Nos programa la lengua como si fuéramos una computadora o somos capaces de manejarla como Próspero sus encantamientos mágicos, si es que entre ambas cosas existe alguna diferencia? Cuando Jean Piaget les preguntó a los niños con qué parte del cuerpo pensaban, éstos respondieron que con la boca. ¿Es posible pensar sin palabras? ¿Determinan las palabras lo que podemos pensar? Y, si es así, ¿podemos concebir en un idioma pensamientos imposibles de articular en otro? ¿Es posible traducir al inglés los textos promocionales que aparecen en los paquetes de sal artesanal francesa sin que se pierda su lirismo? «Cuando los rayos del salutífero sol asoman rosados sobre el mar azul, el viejo salinero ejerce su ancestral oficio en las playas acariciadas por el viento, seleccionando cada cristal de delicada sal, bañado de...». No, me parece a mí que no.

Nota personal: reflexionar más sobre esto también.

Volvamos a los bosques septentrionales de Quebec. Es cierto que en nuestra casa, o mejor dicho, en nuestra cabaña, la lengua que se hablaba era el inglés; pero a nuestro alrededor, si bien a cierta distancia, se extendía una penumbra de francés. No francés tal y como lo entienden los franceses, sino quebequés, que tiene su propio acento y vocabulario e incluye el joual, la lengua vernácula extrema. Los registros soeces del francés y del francés quebequés son muy distintos, ya que el de Quebec contiene muchos términos religiosos. Por ejemplo, cuando se te cae algo en el pie, puedes decir «*Baptême!*», mientras que los franceses dicen «*Merde*». Nuestra zona se encontraba justo en la frontera entre Quebec y Ontario, así que

en el pueblo más cercano —no cercano según los estándares ingleses; digamos que el último asentamiento antes de llegar al bosque— mucha gente se las apañaba con *franglais*, una lengua mestiza en la que todo el mundo se entendía, aunque un tanto limitada. Una palabra como «*ma'chine*» podía designar casi cualquier objeto útil, aunque no a una persona.

También había palabras que provenían originalmente del inglés, como «*le scrinporch*» (el porche cubierto, tan necesario en las tierras del mosquito y la mosca negra) y «*le backouse*» (el cobertizo del retrete, tan necesario cuando en la casa no hay cañerías). Parece un intercambio de palabras bastante justo, teniendo en cuenta que muchas palabras inglesas son de origen francés, igual que Guillermo I. Alguien comentó hace poco que las palabras que en inglés designan a los animales domésticos suelen proceder del anglosajón —como «*cow*» («vaca»), «*pig*» («cerdo») y «*sheep*» («oveja»)—, mientras que las que designan a los animales en el sentido comestible provienen del francés: «*boeuf/beef*», «*porc/pork*», «*mouton/mutton*». Esto nos permite adivinar quién se dedicaba al ganado y quién a ponerse las botas, además de quién conquistó a quién. Pero me estoy desviando. Ya les advertí que pasaría esto.

Una de las primeras cosas que leí en aquella tierra fronteriza del norte fueron los letreros en francés: PETITE VITESSE, GARDEZ LE DROIT, decían los de las estrechas y empinadas carreteras, y, en la estafeta construida con vigas cuadradas de madera: DÉFENSE DE CRÂCHER SUR LE PLANCHER. Allá donde pudieran reunirse dos o más personas y una nevera se leía: BUVEZ COCA-COLA. GLACÉ. Las cajas de cereales eran muy instructivas, ya que eran bilingües, y yo dedicaba gran parte de mi tiempo a intentar descifrar la mitad en francés. «*He! Les enfants! Gagnez!*» Los premios que se podían ganar coleccionando las tapas de las cajas eran los mismos en ambos idiomas, pero sonaban más glamurosos en francés. Como ocurre con todo. Por ejemplo, con la sal

artesanal.

¿Qué efectos tuvo sobre mí esta temprana no-inmersión (digo «no» porque no había nadie que me tradujera las cosas)? Me hizo entender que existía al menos otro universo lingüístico en el que las cosas que para mí eran opacas a otros les resultaban transparentes. Uno de los motivos para escribir consiste, sin duda, en buscar respuesta a varios misterios que quizá puedan resolverse a través del acto de la escritura. Cuantas menos sorpresas se lleva el autor, menos disfruta el lector. Al menos eso me gusta creer a mí, y es una de las razones por las que no planifico nada por adelantado; la otra es mi desorganización mental.

Fui una lectora precoz, entre otras cosas porque cuando llovía no había mucho más que hacer. Por fortuna, en nuestra pequeña morada había muchos libros. La mayoría no eran para niños, pero ya se sabe que, cuando el diablo se aburre, con el rabo pasa páginas. Así fue como acabé leyendo todas esas novelas de misterio de la editorial Dell a una edad demasiado tierna. Un aviso útil: cuidado con las rubias en *déshabillé* rojo; o llevan una pistola en el bolso o atraen a los asesinos como si fueran moscas y acaba uno en la línea de fuego.

Pero las cajas de cereales francesas y las novelas de misterio no eran lo único en mi poder que exigía ser descifrado. También estaban las tiras cómicas, que por entonces vivían un momento álgido. Los personajes se comían letras al hablar, si eran gente de campo, o tenían acento alemán, como los pilluelos Katzenjammer, entre otras cosas, a cuál más pintoresca. Muchos de ellos soltaban improperios con signos de puntuación y uno tenía que poner las palabrotas de su propia cosecha. Pero la nuestra era una familia en la que no se decían palabrotas; en el peor de los casos, mi madre podía llegar a decir «La madre que lo matriculó» o «Le pegó un Ave Columbia», de modo que yo podía ver las palabrotas en la

página, pero no oírlas. Hoy en día es imprescindible que el traductor disponga de un amplio repertorio de improperios, ya que es habitual topárselos en la lengua escrita, pero en aquel entonces las cosas eran diferentes. (Si bien es cierto que las palabrotas estaban prohibidas, muchas bromas que ahora consideraríamos racistas y misóginas se publicaban sin reparos y nadie le daba la menor importancia).

Luego estaba el sexo. *El amante de lady Chatterley* estuvo prohibida en Estados Unidos hasta 1959; y en Canadá, hasta 1960. La gente estuvo haciendo el amor con asteriscos hasta que se dictaron una serie de sentencias que resultaron decisivas. «Y entonces se hicieron uno, punto punto punto punto punto», se leía en los textos. Frases como «La mujer fue estrangulada, pero no padeció interferencia» eran eufemismos periodísticos de lo más intrigantes. «Mamá, ¿y esto qué significa?» «Estoy ocupada, pregúntamelo más tarde». La primera vez que vi el término «*child molester*» («abusador de menores») en un periódico, pensé que era un trabajo en el que a los niños (*child*) se les pagaba por recoger topos (*moles*). La idea es menos estúpida de lo que parece: yo había visto gente que se dedicaba a recoger gusanos.

Otro lugar donde aparecían palabras desconcertantes eran las revistas de ciencia ficción de la época. Todavía corrían los tiempos de los monstruos extraterrestres con ojos saltones, por lo que en muchos relatos aparecían idiomas llenos de letras de esas que te dan tantos puntos en el Scrabble, como la Q, la X o la Y. Mi hermano mayor y yo teníamos una gran facilidad para inventarnos nombres raros para los alienígenas espaciales que salían en los libros que hacíamos a mano. Consejo: nunca salgan a pasear por Neptuno. Todo lo que ronda por ahí, ya sea animal, vegetal o híbrido, tiene una Q, una X o una Y, y es mortífero.

Podríamos decir, pues, que entré en la adolescencia con una

rica ensalada verbal en mi haber y, no por casualidad, bien preparada para seguir acuñando neologismos en los años venideros. En aquellos tiempos la enseñanza de idiomas tenía muchas carencias. No había laboratorios de idiomas —todo eran tareas escritas— y no teníamos acceso al vocabulario de la blasfemia o el sexo. Piensen en lo interesante que habría sido aprender francés a través de ciertos fragmentos bien escogidos de *Madame Bovary*, ¡o latín con una antología de los epigramas más escandalosos de Marcial! Pero no fue así. César hablaba sin parar de sí mismo en tercera persona, conquistaba a éstos, derrotaba a los otros, y nosotros, mientras tanto, le dibujábamos brazos a la Venus de Milo que aparecía en el manual de la asignatura; en clase de Francés la pluma de mi tía terminaba inexorablemente posada en el escritorio cada vez que tocábamos el pasado, el pretérito perfecto y el futuro perfecto.

El profesor de Latín era un indio de Trinidad, y la de Francés era polaca. (Estábamos en la posguerra). Las clases de Alemán eran a la hora de comer y la profesora era una búlgara que se ponía muy nerviosa; mientras nosotros nos comíamos el sándwich de queso, la pobre nos recitaba las virtudes del dativo. Luego entré en la universidad, donde el anglosajón y el inglés medio pasaron a engrosar la lista de cosas que había que traducir. ¿Qué utilidad práctica tenían las lenguas que aprendí? Alguna; aunque la primera vez que fui a Francia me encontré con que no sabía pedir un café ni preguntar por el baño, ya que esas cosas no salían en Racine.

Poco después —poco en términos geológicos— mis libros empezaron a traducirse a otros idiomas. Una de las primeras editoriales que se pusieron a ello fue Grasset, en Francia, lo cual desató una riña entre lo francés y lo quebequés. Mi libro estaba ambientado en esos bosques del norte de Quebec a los que me he referido antes, y los localismos que en él aparecían

eran motivo de orgullo para mi distribuidor quebequés. «Esto no debería sonar tan francés», dijo. «Abitibi no es el Bois-de-Boulogne». Pero cuando sugería una alternativa, los franceses decían: «*Mais c'est pas français!*» («¡Pero esto no es francés!»), que es lo que decía mi profesora polaca de Francés cuando leía mis redacciones.

A lo largo de los años han sido muchas las aventuras con mis traductores. «¿Esto es gracioso o no?», me han preguntado a veces. «Sí y no», es difícil de describir. «Ah, el humor anglosajón», comentan, queriendo decir «oscuro», creo. «¿Qué es eso de "granola"?», me preguntó mi primer traductor al chino. «¿Qué es un "*smile button*"?» Si no sabían lo que era una barrita de granola, ¿qué más habría que no supieran, sin saber que no lo sabían?

Sería emocionante vivir en el mundo futuro de Ursula K. Le Guin, donde un ansible te traduce las cosas al instante mientras viajas de galaxia en galaxia, descubriendo nuevos idiomas y nuevas formas de experimentar la realidad. Una lengua con un gran número de sustantivos, como el inglés, tiene problemas con las lenguas que se inclinan más hacia los gerundios. ¿Vivimos en un mundo de objetos sólidos o en uno de procesos? ¿Qué opinan ustedes? O más bien: ¿cómo lo dicen ustedes?

Pero el caso es que estamos aquí, en este mundo. No tenemos ansibles; en su lugar, tenemos traductores. Y son mejores porque, a diferencia de las máquinas, pueden apreciar los matices y dar interpretaciones individuales. He tenido el privilegio de trabajar con algunos traductores excelentes a lo largo de los años: ver mi obra a través de sus ojos y sus oídos le ha añadido nuevas dimensiones, incluso para mí. Citando las palabras de W. G. Sebald a su traductor: «No creo que pudiera hacerse mejor y te agradezco de veras las largas horas y el inmenso esfuerzo que le habrás dedicado a esto».

Así que gracias, Queridos Traductores. Como escritores, estamos en vuestras manos. Como lectores, nos abrís puertas que de lo contrario permanecerían cerradas y permitís que oigamos voces que de lo contrario permanecerían en silencio. Al igual que la escritura en sí, vuestra labor se funda en la creencia de que la comunicación humana es posible. Y no es poco.

Para despedirme, permítanme decir: *Merci bien*. *Tak*. *A sheynem dank*. *Arigato gozaimasu*. Muchas gracias. *Vielen Dank*. *Megwich*. *Grazie*. O, como dicen los inuit: *Naqurmiik*.

Sobre la belleza
(2014)

No hace falta que una niña sea muy mayor para que empiece a enredarse con la Belleza: la idea en sí («¡qué guapa eres!»), los fascinantes adminículos inherentes a ella («mira, ésa eres tú en el espejo»), incluso sus tentadores tabúes («ése es el pintalabios de mamá, no se toca»). Para las niñas, la Belleza tiene algo mágico. Es rosa. Brilla. Resplandece. Incluso puedes ponértela: muchas niñas de cinco años, cuando les regalan su primer vestido de bailarina o de princesa de cuento, se niegan a quitárselo.

Pero la Belleza también tiene sus cosas raras, y las niñas se dan cuenta enseguida. En el cuento de la lechera y el gentilhombre, éste hace un comentario sobre el agradable aspecto de la muchacha y, a continuación, le pregunta por su situación económica. «Mi cara es mi fortuna», responde ella. «Entonces no puedo casarme contigo», dice él. «Nadie te lo había pedido», replica ella, poniéndolo en su lugar. A pesar de

ello, las niñas no pueden dejar de hacerse ciertas preguntas: ¿Qué significa que su cara es su fortuna? ¿Acaso puede quitársela y venderla? En tal caso, ¿qué será lo que quede debajo?

En mi infancia la idea de quitarse la cara era coherente con ese dicho de «bellezas hay muy estimadas que por dentro no valen nada», que algunos adultos citaban a modo de paliativo cuando otra niña aparecía con un vestido de fiesta más bonito que el tuyo. La moraleja era que un alma hermosa era más digna de admiración que una fachada bonita, como en *La bella y la bestia*, donde la bestia se gana el amor de la muchacha a base de conversación, sentimentalidad y un palacio impresionante. Sin embargo, las chicas nos dábamos cuenta de que esa combinación sólo les funcionaba a los varones: al fin y al cabo, el cuento no se llamaba *La chica desgraciadamente feúcha, aunque rica y simpática, y la bestia*.

Lo de la superioridad de la belleza interior tampoco nos consolaba a las que éramos princesas de segunda. ¿Y qué si la belleza sólo era superficial? No por eso la despreciábamos. Al contrario: lo que queríamos era ser hermosas para que fueran las otras las que nos envidiasen a nosotras, y no al revés. Aparte de eso, era obvio que si no querías acabar como una sucia esclava encadenada a la cocina, sino convertirte en una de esas mujeres fascinantes que acaparan todas las miradas, hacía falta una madrina sobrenatural y un vestido matador. La magia y la moda eran factores decisivos e iban del brazo.

Ah, y no olvidemos los zapatos. Los zapatos eran muy importantes.

En los cuentos también aparecían otros personajes femeninos —brujas malvadas, falsas novias, hermanas perversas— y todos eran feos; o al menos —en el caso de la maléfica madrastra de Blancanieves— no tan radiantes como la heroína. ¿Alguna vez nos hemos detenido a pensar en su punto de vista, en lo

humilladas que debían de sentirse ante la insultante hermosura de la protagonista? Muchas son las Barbies que han terminado desfiguradas a lo largo de los años, y las buhardillas están llenas de muñecas desmembradas, sin pelo y tatuadas con rotulador. ¿Será que sus antiguas dueñas temían no estar a la altura de Cenicienta y, en un acto ritual de magia simpática a la inversa, se desquitaban con las muñecas? ¿Podrían haber recuperado la autoestima esas chicas con un curso de maquillaje de fin de semana, una sesión con una asesora de moda y una buena manicura? Puede que sí. O puede que no.

Las lectoras infantiles aprendíamos que lo bueno de la Belleza es que, con su ayuda, una puede medrar en la vida. Sin embargo, conforme crecíamos y nos familiarizábamos con la mitología griega, quedaba claro que la Belleza también tenía una vertiente negativa: cuando una era demasiado hermosa, atraía la atención no solicitada de los dioses, que eran sádicos e indisciplinados. Cuando el dios era varón, perseguía a la muchacha y acababa secuestrándola y llevándola al inframundo, como a Perséfone, o violándola, como hizo Zeus con Leda (que además tuvo que poner un huevo) haciéndose pasar por cisne. Para no correr esa suerte, la muchacha tenía que transformarse en árbol o en río. Y una no quiere tener que pasar por todo eso cada vez que queda con alguien un sábado por la noche.

Cuando se trataba de una diosa, la muchacha podía acabar siendo el premio de un concurso de belleza, como Helena, destinada a enamorarse de Paris, abandonar a su marido y provocar la guerra de Troya. O podía convertirse en el blanco de unos celos enfermizos, como Psique, que sacaba de quicio a Venus porque era demasiado atractiva. Problemas como éste no despiertan muchas simpatías —es como ser «demasiado rica»—,

pero resulta instructivo saber que hay quien los sufre. La envidia tiene consecuencias en el mundo real, entre ellas el resentimiento y la malicia.

De modo, pues, que una de las cuestiones cruciales para las niñas de la década de 1950 —que fue cuando empecé a reflexionar sobre estos temas— consistía en saber dónde comenzaba el exceso de Belleza. E igual de importante: ¿qué tipo de Belleza era la mejor? Porque había más de una variedad. Las mujeres bellas de las revistas masculinas, como *Playboy*, eran distintas de las mujeres bellas de las revistas femeninas, como *Vogue*; y eso no ha cambiado, a pesar de que los detalles superficiales, como los peinados, muden de año en año.

¿En qué difieren unas de otras? Las revistas masculinas muestran a las mujeres tal y como a los hombres les gustaría que fuesen: con pechos y caderas grandes (signo de fertilidad) y sonrisas atrayentes (signo de aquiescencia). En cuanto al maquillaje, su exceso connota mensajes como: «acércate más» o «cara en venta». No son personas a las que uno quiera como pareja: están demasiado al alcance de cualquiera, ya sea por dinero o como parte de un intercambio sexual voluntario. Si en algo se asemejan a las modelos de *Vogue*, es en que son constructos. «Hace falta mucho dinero para verse tan ordinaria», dijo una vez en broma Dolly Parton, y tenía razón: ese aire de vulgaridad que destilan las fotos de unas está tan escrupulosamente elaborado como la sofisticación de las otras.

En las revistas de moda femenina, por el contrario, vemos a las mujeres tal y como ellas mismas desean mostrarse cuando tienen que competir con sus rivales o disuadir a un pretendiente indeseado: figuras esbeltas ataviadas con ropa elegante y rematadas con semblantes inexpresivos, mohínes insatisfechos, rostros artísticamente maquillados, ceños fruncidos de aburrimiento e incluso miradas amenazantes.

¿Podría ser que la frialdad de esas imágenes fuera una herramienta de autodefensa? El objetivo de Cenicienta es ser deseada, pero, al mismo tiempo, debe evitar ponerse en desventaja dejando traslucir su deseo. Querer lo que no se tiene implica vulnerabilidad, sobre todo cuando se trata de algo que amamos: el deseo nos vuelve demasiado fáciles de seducir, y las chicas fáciles de seducir tienden a hacer el ridículo porque permiten que los demás se rían de ellas, e incluso cosas peores.

Por tanto, nada de sonrisas obsequiosas. Las mujeres con un rostro inexpresivo alzan a su alrededor un muro inexpugnable: se mira, pero no se toca. No te necesitan, no les importas; se bastan a sí mismas, como todas aquellas Bellas Damas sin Piedad de la poesía amorosa cortesana. La ropa extravagante y el maquillaje caro refuerzan el mensaje: «No puedes comprarme más que al precio que yo ponga, que será muy alto porque ya tengo lo que quiero».

Éste es el mensaje destinado a las posibles parejas sentimentales. El destinado al resto de las mujeres con las que compiten es: «Yo soy aquello a lo que aspiras. Envídiame. Ah, y si te dejo entrar en mi selecto círculo, será un privilegio por el que deberás sentirte agradecida».

Los antiguos egipcios se pintaban la cara para protegerse de las fuerzas malignas, y los objetos necesarios para obrar ese conjuro —los materiales de la belleza— eran potentes en sí mismos. Para los griegos la belleza extraordinaria era, como mínimo, semidivina. «Encanto», «fascinación», «embeleso», «glamur»: todas estas palabras tienen su origen en lo sobrenatural. Superficial o no, abominable o encomiable, desdeñosa o seductora, real o ilusoria, la belleza preserva sus poderes mágicos, al menos en nuestra imaginación.

Y de ahí que sigamos comprando esos innumerables tubitos

de brillo de labios: porque todavía creemos en las hadas.

El verano de los estromatolitos
(2014)

¡Un verano! Pero ¿cuál de los setenta y cinco veranos que he vivido? ¿El verano de 1957, cuando trabajé como camarera en un campamento para niños en una isla del lago Hurón y comí serpiente de cascabel por primera vez? ¿El de 1965, cuando escribí *La mujer comestible* en cuadernillos de examen, sentada frente a una mesita plegable en Vancouver? ¿Quizá el de 1976, cuando nos llevamos a nuestra hija de tres meses a una cabaña de madera en los bosques del norte de Quebec en la que no había electricidad ni agua corriente y había que bañarla en una palangana?

O algo más reciente. Quizá el verano de 2012, cuando por fin cruzamos en barco el Paso del Noroeste, en el Ártico canadiense, con el grupo Adventure Canada. Una de las primeras paradas fue en un campo de estromatolitos, los montículos fosilizados de las cianobacterias que crearon el oxígeno atmosférico hace 1.900 millones de años. «Estromatolito» significa «colchón de piedra», porque eso es lo que parecen estos fósiles: almohadones de piedra redondos, aunque vistos en sección transversal parecen más bien un pastel a capas.

Guiados por el geólogo del barco, nos abrimos paso entre el follaje rojo, amarillo y anaranjado (pues en esas latitudes ya era otoño), bajo la atenta mirada de los cuervos y la protección de esos hombres armados con fusiles que siempre hay en el Ártico por si aparece algún oso polar; nos quitamos los chalecos

salvavidas y nos encaramamos a la cresta de fósiles para explorar los numerosos estromatolitos visibles en la zona. Algunos se habían cuarteado y me sorprendió comprobar que cualquiera de aquellos pesados fragmentos podría haber sido una eficaz arma homicida. También me sorprendió que, si alguien se escondía tras el borde de la tercera cresta, desaparecía de la vista, ya no sólo de los tipos de los fusiles, sino de todo el mundo.

Esa noche la sobremesa giró en torno al asesinato, que es lo que suele ocurrir en los barcos. ¿Cómo se podía asesinar a alguien allí sin que te pillasen? Graeme Gibson, mi compañero desde hace cuarenta años, tenía el plan perfecto. El asesinato debía cometerse en tierra firme, ya que un cadáver en un barco llama la atención; tampoco se podía empujar a la víctima por la borda, ya que el día tiene muchas horas de luz y hay hordas de observadores de aves por todas partes.

La víctima debía viajar sola y había que asesinarla al inicio del viaje, antes de que trabara amistad con alguien. Después el asesino debía fingir que el camarote de la víctima seguía habitado. Graeme tenía toda clase de consejos prácticos, y yo tomé nota mentalmente de no ponerme nunca a las malas con él.

«Colchón de piedra» era una expresión tan sugerente que no pude resistirme a escribir un relato con ese título. Lo comencé en el propio barco, y les leí las primeras partes a mis compañeros de viaje. Todos quisieron saber cómo iba a acabar, así que les prometí que lo terminaría y lo publicaría.

Y lo terminé y lo publiqué: primero en *The New Yorker* y ahora en un volumen titulado *Nueve cuentos malvados*.

El arma homicida está sobre la mesa de mi cocina.

Kafka

Tres encuentros

(2014)

En 1959, a los diecinueve años, escribí un ensayo sobre la obra de Franz Kafka. Tenía 11 páginas, con 32 líneas por página y una media de 13 palabras por línea, lo cual, si multiplicamos 32 por 13 por 11, arroja un recuento de unas 4.500 palabras. (Así hacíamos el recuento de palabras en la edad oscura, antes de que los ordenadores se encargaran de eso). Yo misma tecleé todas y cada una de esas palabras con una máquina de escribir y, teniendo en cuenta que no sabía mecanografía —como revelan las páginas algo mugrientas, llenas de tachaduras, correcciones a mano y caracteres sobrescritos—, cabe deducir que estaba entregada a Kafka en cuerpo y alma. Y, por lo que recuerdo, en efecto era así. Pero ¿por qué?

Yo misma me lo pregunto al releer ahora ese ensayo. Como suele ocurrir cuando alguien intenta hablar de Kafka —o de cualquier escritor con más de una capa de posibles sentidos—, el verdadero tema de mi texto no era el autor de los libros, sino la autora del ensayo: yo, una escritora neófita algo inflexible y pedante, angustiada por la urgencia de sus preocupaciones artísticas. El tono inicial es optimista: «Franz Kafka fue uno de los principales innovadores literarios del siglo XX», lo cual no deja de ser cierto, a pesar de que el siglo apenas había cruzado su ecuador en 1959. El resto del párrafo no está mal, para lo que podría haber sido: «Su nombre se ha relacionado con el de Joyce y el de Rilke, y a menudo sale a relucir cuando se habla de los progenitores de experimentalistas modernos como Samuel Beckett y Albert Camus. Bástanos...». ¡Madre mía, qué pedante ese «bástanos»! ¿Debería haber puesto «sólo hace falta»? Tal vez. Pero no lo hice.

«Bástanos leer una página de su prosa en apariencia ingenua, aunque extrañamente perturbadora, para percatarnos del porqué: el sentimiento que transmite es inequívocamente directo, pero toda explicación, todo esfuerzo por analizarlo, parece a menudo tan fútil y esquivo como el viaje a ninguna parte del cazador Gracchus». Esto tampoco deja de ser cierto, a pesar de que el lector podría sospechar que mi yo ensayista de los diecinueve años corría el peligro de enredarse en lo fútil y lo esquivo, que, de hecho, es lo que acababa ocurriendo.

Después de eso me lanzaba a lo fútil y lo esquivo afirmando con brío que hay que separar a Kafka el artista de Kafka el neurótico, una fijación mía por entonces, ya que era reacia a vincular las producciones artísticas con sus creadores, y sobre todo reacia a que me dijeran que todos los buenos escritores estaban locos o, cuando menos, algo tocados de la azotea, al estilo de Keats, Shelley y Poe, como estaba de moda entonces. Yo me sentía tristemente falta de locura: esperaba que se manifestase el colapso nervioso que según algunos había de dar fe de mi seriedad artística, pero la cosa no llegaba. ¿Quería eso decir que estaba condenada a ser una autora de segunda? Es más que probable, recuerdo haber pensado.

Una vez deslindado el Kafka escritor del Kafka persona, mi ensayo trataba de exponer los que me parecían los temas principales del autor: (1) su relación con las figuras de autoridad, incluidos padres, funcionarios con insignia o uniforme y, probablemente, Dios; (2) la sensación de debilidad, culpa e impotencia que sus protagonistas experimentan frente a esas figuras de autoridad. Lo cual no suponía ningún gran descubrimiento; en realidad mi texto no hacía grandes descubrimientos ni siquiera acerca de mí misma, ya que por lo visto no había sabido muy bien qué hacer con «Los escritos de Franz Kafka», como los llamo en el título del trabajo.

Veo cómo mi yo de juventud se enreda con sus propios

razonamientos. ¿Significaba el motivo paterno-autoritario que, después de todo, debía volver a relacionar la escritura de Kafka con la historia personal de Kafka, pues es sabido que toda la vida mantuvo una relación conflictiva con su dominante padre? Mi ensayo hacía la vista gorda con ese problema, igual que con todo cuanto tuviera que ver con el período histórico de Kafka (antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial; murió en 1924, justo después de que Hitler organizara el *putsch* de Múnich), su ubicación geográfica y su entorno cultural (Checoslovaquia y Centroeuropa, en general), y su condición de judío; en concreto —cosa que pudo fomentar en él una identidad aún más frágil y aislada— de judío alemán en una ciudad de mayoría checa como Praga.

Tampoco decía algo que podría haber dicho, si hubiera sabido más: que, como en la película de Michael Haneke de 2009 *La cinta blanca* —sobre «las raíces del mal», según el director—, las estructuras familiares autoritarias, sádicas y represivas que refleja Kafka suelen ser el reflejo de unas estructuras estatales autoritarias, sádicas y represivas; o que Kafka podría relacionarse con otros escritores judíos centroeuropeos de su tiempo, como Joseph Roth (al que yo no conocía en 1959) y Bruno Schulz (ídem). Podría haber empleado el adjetivo «premonitorio» al referirme al relato de Kafka «En la colonia penitenciaria», así como a las pesadillas burocrático-totalitarias de *El proceso* y *El castillo*, que prefiguran los horrores del nazismo y el socialismo de Estado soviético que estaban a punto de producirse, pero perdí esa oportunidad.

En mi mente de diecinueve años el Arte con mayúsculas debía existir idealmente en un abstracto mundo platónico que flotaba por encima de la tierra, libre de todo vínculo con la vida real. De ese modo no tenía que admitir que eran mis exnovios los que aparecían en esas ficciones algo oscuras que empezaba a escribir.

Tampoco acerté a identificar las opiniones de Kafka sobre el Arte con mayúsculas. Sin duda tendría que haberme dado cuenta de que varios de sus relatos más famosos tratan en realidad del Arte y los Artistas con mayúsculas. Por ejemplo, «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones», en el que Josefina no es muy buena y, en general, los ratones que conforman su público la desprecian, pero ella persevera; o «En la colonia penitenciaria», donde la sentencia que se ejecuta sobre el desventurado reo es, literalmente, una sentencia que se graba en su cuerpo con una rastra; o sobre todo «Un artista del hambre», donde al principio el público admira al artista, pero luego, a medida que se habitúa a su presencia y deja de divertirse, empieza a ignorarlo. Entretanto el artista se muere de hambre porque sólo puede comer la comida perfecta, que nunca encuentra. Incluso el relato más famoso de Kafka, «La transformación», en el que Gregor Samsa se despierta una mañana y descubre que se ha transformado en un artrópodo, podría interpretarse en el sentido de que el artista se siente un monstruo inhumano cuando se enfrenta a la realidad burguesa. (Más tarde, otra fan de Kafka y yo dedicamos un tiempo a identificar el artrópodo en cuestión. No podía ser un insecto, como un escarabajo o una cucaracha: tiene demasiadas patas, carece de caparazón —la espalda de Gregor es blanda— y presenta unas débiles antenas ondulantes. Nos decantamos por un ciempiés doméstico).

Saltemos ahora hasta el año 1984. Han pasado veinticinco años; tengo cuarenta y cuatro, vivo con mi familia en Berlín Occidental. Un buen día se nos presentó la oportunidad de visitar Praga —la ciudad de Kafka— bajo los auspicios de la embajada canadiense, y la aprovechamos. En aquella época Checoslovaquia era un Estado satélite soviético fuertemente controlado. La gente no se atrevía a hablar de sus preocupaciones —como los niveles letales de contaminación

atmosférica debida al carbón— dentro de los edificios o ni siquiera en los coches: temía que hubiera micrófonos. Sólo se sentía segura en medio de un parque. En nuestra habitación del hotel el botones señaló la lámpara de araña y, a continuación, nos indicó que lo acompañáramos a otro cuarto —fuera del alcance del micrófono oculto— y nos preguntó si queríamos cambiar divisas. (Cuando una de las bombillas se fundió, nos pusimos debajo de la araña y nos quejamos: enseguida nos cambiaron la bombilla). Al principio nos sorprendió ver a varias mujeres solteras, atractivas y bien vestidas en el bar casi vacío, hasta que entendimos que eran agentes que se hacían pasar por chicas de compañía para sonsacarles secretos a los hombres de negocios que venían del extranjero. Al antiguo puente de Carlos le habían quitado sus estatuas barrocas, ya que hacían referencia a un pasado que el régimen pretendía borrar. La plaza de la Ciudad Vieja, con su famoso reloj astronómico y los doce apóstoles, estaba casi desierta.

El castillo de Praga se alzaba sobre la ciudad, oscuro e imponente, y pensé en el castillo de Kafka. No era tan sólo un símbolo abstracto; a fin de cuentas, había un castillo real. La novela *El castillo* quedó inacabada con la muerte de Kafka, y desde entonces la crítica no ha dejado de reflexionar acerca de su significado. ¿Recorre el héroe, K., los frustrantes laberintos del castillo en busca de alguien con autoridad que pueda ayudarlo? ¿Es el libro un comentario sobre el inhumano proceder de la burocracia? ¿Busca K. a un Dios que, como en Beckett, nunca se manifiesta, pero que de alguna manera está ahí? Si hubiera pensado en todo ello en 1959, habría mencionado algunos de los castillos literarios que podrían haber motivado la elección de Kafka o que, cuando menos, habrían permitido contextualizarla: los inquietantes castillos del Romanticismo gótico alemán; el escenario donde Edgar Allan Poe ambienta «La mascarada de la muerte roja», aunque

técnicamente sea un palacio; el funesto castillo de Torquilstone descrito por Walter Scott en *Ivanhoe*, donde se encarcela a las doncellas y se tortura a los judíos; y, por supuesto, el ominoso castillo de Drácula, donde habitan los no muertos. Por regla general los castillos no eran sinónimo de alegría desenfadada en el siglo XIX, relacionados como estaban con los ecos de un poder aristocrático autoritario y despiadado.

De modo que el castillo que representaba el correlato físico de la compleja metáfora de Kafka seguía allí; en cambio, el propio Kafka había sido poco menos que borrado de la ciudad de Praga. Cuando preguntábamos por él, la gente negaba con la cabeza temerosa. No había manera de encontrar sus libros. En privado nos dijeron que había un joven que se dedicaba a leer las obras de Kafka en voz alta en una esquina, gesto que se consideraba de un gran atrevimiento, aunque por ahora no lo habían detenido: puede que lo considerasen un lunático inofensivo. Ninguna de las casas donde había vivido Kafka lucía una placa conmemorativa, a diferencia de lo que habría ocurrido en cualquier ciudad de Occidente que fuese cuna de un escritor de fama mundial. Mi cónyuge, Graeme Gibson —que en cierta ocasión había impartido un curso titulado «Justicia y castigo en la literatura europea moderna», con lecturas de Dostoievski, *El proceso* de Kafka y Beckett, y conocido entre sus alumnos como «Introducción a la desesperación»—, salía por las noches a buscar la Praga de Kafka. (Yo tenía que cuidar a la niña, así que no iba). Se presentó en la primera dirección que tenía. La puerta se abrió y dejó a la vista un largo tramo de escaleras, en lo alto del cual había una celebración de los miembros de un club excursionista, vestidos con pantalones cortos de cuero. Como había una conserje, Graeme se dirigió a ella. «¿Kafka?», inquirió él. «No, no, no, no», respondió la mujer.

Más tarde regresó a hurtadillas. En el exterior del edificio

había un andamio para hacer reparaciones, y Graeme se encaramó a él con cuidado. Arriba brillaba una luz azul. Al llegar al nivel de la ventana superior se asomó. Dormido en un sofá, y ocupando casi toda la pequeña estancia, había un tipo enorme. La luz provenía de un televisor parpadeante en el que no se veía nada. Nos pareció una experiencia totalmente kafkiana. A Kafka le habría encantado, desde muchos puntos de vista.

El tercer encuentro con Kafka fue bastante distinto. Demos otro salto hasta finales de la década de los noventa: el Muro de Berlín acababa de caer, la antigua Unión Soviética se había derrumbado, la Guerra Fría supuestamente había terminado y las compras eran el nuevo sexo. Nos encontrábamos de nuevo en Praga, esta vez para asistir a un festival literario al estilo occidental. La ciudad estaba ahora abarrotada de turistas y era un punto de encuentro para bohemios de toda índole, así como para la mafia rusa, que, como se vería más tarde, trató de sacar partido del negocio inmobiliario en todo el mundo. Praga —que había sobrevivido a muchos de los estragos de la Segunda Guerra Mundial y se había librado de la destrucción bajo la bota de Hitler, porque la consideraba muy hermosa— estaba iluminada y parecía una ciudad de cuento. Las estatuas del puente de Carlos volvían a estar en su sitio, el otrora temido castillo era una atracción turística y en la plaza de la Ciudad Vieja se celebraba una gran feria de artesanía, con una banda que tocaba *Ay ho, ay ho*, la canción de la película de Disney *Blancanieves y los siete enanitos*. Grupos de alegres compradores inspeccionaban los productos en los numerosos tenderetes.

Esta vez íbamos armados con un mapa en el que habíamos marcado todas las direcciones de Kafka de las que teníamos noticia. Caminamos de una a otra, intentando imaginar cómo eran aquellas calles y edificios cuando él vivía allí. Aún no había ninguna estatua de Kafka —aunque hoy día ya hay una

—, pero las múltiples tiendas para turistas exponían entonces numerosos artículos relacionados con el autor: cajas de cerillas de Kafka, postales de Kafka, pañuelos de Kafka, folletos de Kafka, estatuillas de Kafka e incluso naipes de Kafka.

¿Qué habría pensado Kafka de aquellos esfuerzos por celebrar su figura y/o hacer un poco de caja a su costa? Me imagino que se habría reído bastante; y es que una de las cosas más inesperadas que aprendí sobre él entre los diecinueve y los sesenta años fue que muchas de sus obras le parecían escandalosamente divertidas. ¿*El proceso*, divertido? ¿«Un artista del hambre», divertido? ¿«En la colonia penitenciaria», divertida? Bueno, desde cierto punto de vista, sí. Pero claro, Kafka no tenía ni idea de lo que Hitler estaba a punto de hacer.

Comoquiera que sea, la imagen de todos aquellos recuerdos de Kafka se nos antojó un tanto grotesca. Kafkiana, incluso. Pero kafkiana en un sentido hilarante o, cuando menos, desenfadado. Si tuviera que volver a escribir mi ensayo de 1959 ahora, en la segunda década del siglo XXI, a lo mejor haría más hincapié en esta faceta de Kafka. ¿Quizá porque mis ojos, mis ojos ya viejos y relucientes, miran con alegría? Quizá. En cualquier caso me parece apropiado terminar con una pieza muy breve de Kafka de 1912, titulada «La excursión a la montaña». Tras una queja inicial —«no viene nadie», «nadie quiere ayudarme»—, el relato sigue así:

> Absolutamente nadie sería hermoso. Me encantaría —¿por qué no?— hacer una excursión a la montaña con un grupo de Absolutamente nadies. Por supuesto que a la montaña, ¿adónde si no? ¡Cómo se apiñan esos Nadies, todos esos brazos estirados de través y entrelazados, todos esos pies separados por pasos ínfimos! Se entiende que todos vayan de frac. Avanzamos a la buena de Dios, el viento pasa por los intersticios que dejamos nosotros y nuestras extremidades. ¡Las gargantas se liberan en la montaña! Es un milagro que no cantemos.

Aquí está: no K., el hombre aislado y perseguido, sino alguien sin nombre que forma parte de una multitud anónima, alguien libre y que se dispone casi a cantar. Pero sólo casi. Con Kafka, todo es siempre casi. En la literatura, como en la vida y con las mujeres, le costó tomar decisiones. Con él nunca sabes muy bien a qué atenerte.

La Biblioteca del Futuro
(2015)

Es una gran satisfacción que me hayan invitado a ser la primera autora del proyecto de la Biblioteca del Futuro. La obra de Katie Paterson es una meditación sobre la naturaleza del tiempo. También es un homenaje a la palabra escrita, la base material que permite transmitir las palabras a través del tiempo —en este caso, el papel—, así como una presentación de la propia escritura como cápsula del tiempo, ya que el autor que inscribe las palabras y el destinatario de éstas —el lector— siempre están separados por el tiempo.

Ser la primera tiene ciertas desventajas. Para empezar, todavía no he visto el bosque que el proyecto tiene en Noruega, por lo que no puedo decir nada al respecto. Tampoco puedo entrar en la sala de la Biblioteca del Futuro y contemplar los nombres de los demás autores y los títulos de las obras que han depositado. Los autores a quienes les toque participar al final —en el año 90, el año 95— sabrán que, cuando su caja sellada se abra y su obra se publique, quienes la lean serán contemporáneos suyos. En cambio, los lectores de mi obra se hallan a cien años en el futuro. Sus padres aún no han nacido y, muy probablemente, tampoco sus abuelos. ¿Cómo dirigirme a

esos lectores desconocidos? ¿Qué podrán entender de mi mundo, el mundo que conforma la base de lo que he escrito? ¿Y cómo habrá cambiado el significado de las palabras para entonces? Porque el propio lenguaje está sujeto a presión y a metamorfismo, como las rocas de la corteza terrestre.

La ciencia ficción ha convertido en arte los viajes espaciales: viajes a lugares que el autor nunca ha visitado y que podrían no existir más que en la imaginación humana. Los viajes en el tiempo son similares. En el caso de la Biblioteca del Futuro, estoy enviando un manuscrito a través del tiempo. ¿Habrá todavía seres humanos esperando para recibirlo? ¿Existirá algo llamado «Noruega»? ¿Existirá algo llamado «bosque»? ¿Existirá algo llamado «biblioteca»? Resulta esperanzador creer que todos esos elementos —a pesar del cambio climático, el aumento del nivel del mar, las plagas de insectos en los bosques, las pandemias globales y todas las demás amenazas, reales o no, que nos preocupan hoy en día— seguirán existiendo.

De pequeña yo era de las que guardaban un tesoro en un frasco y lo enterraban con la idea de que alguien, algún día, lo desenterraría. Yo misma me he encontrado cosas similares cavando en los distintos jardines que he tenido: clavos oxidados, viejos frascos de medicinas, fragmentos de platos de porcelana. Una vez, en el Ártico canadiense, descubrí una pequeña muñeca tallada en madera, cosa curiosa, ya que allí no crecen árboles, por lo que aquel trozo de madera tuvo que haber llegado flotando por el agua. Algo así es, en parte, la Biblioteca del Futuro: en ella se almacenarán fragmentos de vidas que fueron vividas y que pronto pertenecerán al pasado. Sin embargo, toda escritura es un método para preservar y transmitir la voz humana. Las marcas de la escritura —hechas con tinta, tóner, pinceles, punzones, cinceles— permanecen inertes, como las marcas de una partitura, hasta que el lector

aparece y le devuelve la vida a esa voz.

Qué extraño se hace pensar que mi voz —que para entonces llevará ya muchos años en silencio— haya de despertar de repente dentro de cien años. ¿Qué será lo primero que diga esa voz, cuando una mano que aún no existe la extraiga de su contenedor y la abra por la primera página?

Me imagino ese encuentro —entre mi texto y ese lector hoy por hoy inexistente— como la huella de esa mano pintada de rojo que vi un día en la pared de una cueva mexicana que había estado sellada durante más de tres siglos. ¿Quién puede descifrar ahora su significado exacto? Sin embargo, su significado general era universal: cualquier ser humano podía entenderlo.

Decía: «Saludos. Yo estuve aquí».

Reflexiones sobre *El cuento de la criada*
(2015)

Este año se cumple el trigésimo aniversario de la publicación de *El cuento de la criada*, algo que me resulta asombroso: cualquiera diría que no hace tanto. A lo largo de estos treinta años mi novela se ha publicado en unos cuarenta países y se ha traducido a aproximadamente treinta y cinco idiomas. Digo «aproximadamente» porque siguen saliendo nuevas traducciones.

Sin embargo, de entrada al libro le costó arrancar. Podríamos decir que las primeras críticas, al menos en los países de habla inglesa, fueron un tanto frías. *El cuento de la criada* no es una novela agradable. No es la clase de libro en el que uno se enamora de la enérgica, valiente y concienzuda heroína y

aprueba todas sus acciones. No es *Orgullo y prejuicio*. De hecho, *The New York Times* la puso de vuelta y media, y cuando el *Times* te pone de vuelta y media, los editores empiezan a cruzar al otro lado de la calle cuando te ven y luego huyen a toda velocidad para esconderse debajo de una piedra. La crítica era la eminente novelista y ensayista estadounidense Mary McCarthy, que no le encontró ninguna gracia a mi libro. (En general, nunca le encontraba ninguna gracia a nada, así que lo mío tampoco fue un caso único).

Su reseña era un tanto incoherente; la gente del *Times* me dijo después que hacía poco había sufrido un ictus, aunque en el momento de asignarle la reseña no lo sabían. Hay que decir que McCarthy estaba de acuerdo en que había que llevar cuidado con las tarjetas de crédito —en 1985 eran algo bastante novedoso: su distribución masiva comenzó en los años setenta—, porque si empezábamos a depender de ellas y sólo de ellas, podían utilizarse fácilmente para controlarnos. ¡Y eso que aún no había internet! Ni siquiera sabíamos qué era una firma digital.

Pero aparte del detalle de las tarjetas de crédito, a Mary McCarthy le pareció que mi historia era inverosímil —¡cómo podía ocurrir algo tan retrógrado en un país como Estados Unidos, siempre con las miras puestas en el futuro!—, y el lenguaje, carente de inventiva. Su crítica me dolió un poco, ya que recordaba haber leído su novela *El grupo* en la bañera, con considerable interés, allá por 1962. Sin embargo, no era la primera vez que recibía una mala crítica, y tampoco sería la última. Lo que no te mata te hace más fuerte, aunque a veces también más irritable. Como ustedes acaban de comprobar.

Después de ese accidentado comienzo fueron apareciendo otras reseñas. El balance general fue el siguiente: en el Reino Unido pensaron que la trama era bastante buena. Les daba un poco igual la posibilidad de que lo que se narraba en la novela

pudiera ocurrir allí, puesto que el país ya había tenido su guerra civil religiosa en el siglo XVII y nadie contaba con que pudiera estallar otra a corto plazo. En Canadá la gente se preguntó nerviosa: «¿Podría ocurrir aquí?» Es la clase de pregunta que los canadienses se hacen a menudo, ya que se imaginan su país como la tierra de los hobbits: un lugar donde sus pequeños y velludos habitantes beben cerveza inocentemente, juegan al hockey, fuman hierba para pipa, celebran alegres fiestas sin pensar en nada malo, donde el malvado Ojo de Mordor aún no los ha localizado y, por tanto, no ha enviado a sus troles, sus orcos y sus nazgûl con el fin de exterminarlos.

En Estados Unidos, en cambio, se preguntaron: «¿Cuánto falta para esto?» Evidentemente, en 1985 ya había quien divisaba nubarrones en el horizonte. De hecho, en Venice, California, una mano anónima llegó a pintar con aerosol: «*El cuento de la criada* ya está aquí». La novela ganó el premio al mejor libro de *Los Angeles Times*, fue candidata al Premio Booker en el Reino Unido y obtuvo el Premio del Gobernador General en Canadá, entre otros. Eso quiere decir que alguien debió de apreciar sus virtudes, fueran las que fuesen.

Desde entonces nunca ha dejado de venderse. Supongo que se debe a que sigue aterrorizando a las nuevas generaciones. Hay quien lo hace leer en los cursos de bachillerato; otros quieren que se retire, supongo que en parte porque contiene escenas de sexo, o porque creen erróneamente que es un libro anticristiano, lo cual pone en evidencia la peculiar concepción del cristianismo que tienen algunos. Pero ya ahondaremos en eso más adelante.

Asimismo se ha adaptado al cine, a la ópera, al ballet, al teatro —en varias ocasiones— y, próximamente, a la novela gráfica y a la televisión. Pero el mejor homenaje de todos es que hay quien se disfraza de criada en Halloween ¡y el resto

sabe de qué va! Mi humilde criada, con su extraño vestido rojo, se ha hecho un lugar al lado de los klingons, las Minnie Mouse, los Hulks y las Wonder Woman del mundo de los disfraces de Halloween. ¿Qué más se puede pedir?

Y ahora vamos a ir entrando en materia. Me han pedido que hable de la novela desde varios ángulos y voy a intentarlo. Hablaré de su contexto —la época en la que fue creada—, de cómo y por qué me puse a escribirla, de sus influencias literarias e históricas y de algunas de las decisiones que tomé al construir ese mundo. Luego intentaré ubicarla en el presente: en el tiempo en que vivimos, aquí y ahora. ¿Sigue siendo aún una novela relevante? Y en caso afirmativo, ¿por qué? ¿Pueden las novelas ser proféticas? Y si no, ¿por qué no?

Es mucha tela que cortar en lo que dura una breve charla, así que me arremangaré, en sentido figurado, y me pondré manos a la obra.

Pero primero les contaré una anécdota real. Hace tiempo, quizá unos veinte años, mi cónyuge Graeme Gibson y yo organizamos una fiesta para la sección de Ontario del Sindicato de Escritores de Canadá. Un poco de contexto: Ontario es una provincia, el equivalente canadiense de un estado. Canadá es un país, equivalente en población a Ciudad de México. El Sindicato de Escritores lo fundamos nosotros a principios de los años setenta porque en Canadá no había agentes por entonces, de modo que los escritores estaban totalmente a merced de los editores, que les mentían sobre cosas tales como las cantidades que otros autores recibían como anticipo. Ahora las cosas son distintas, aunque aún es cierto que quienes se definen como «escritor profesional» son una especie de cruce entre jugador, emprendedor y trilero. Tienes que correr muy rápido para quedarte donde estás, y si quieres un plan de pensiones, no te dediques a escribir. Es casi tan difícil como tener veintitrés años y ser cantante de country. La mayoría tienen un trabajo

aparte.

Una de las escritoras que vinieron a nuestra fiesta era una joven de treinta y cinco años que de repente dijo que le estaba dando un infarto. Como ya había tenido uno anteriormente, la situación era grave. Desalojamos el salón y Graeme se puso a hacer respiraciones profundas con ella mientras yo llamaba a emergencias. Enseguida llegaron dos apuestos y jóvenes paramédicos, con su parafernalia y los músculos abultando bajo la ropa. (Han de tener buenos músculos para mover a pulso a la gente). Nos sacaron de la habitación y se pusieron a trabajar, y entonces tuvo lugar la siguiente conversación:

PRIMER PARAMÉDICO: ¿Sabes de quién es esta casa?
SEGUNDO PARAMÉDICO: No, ¿de quién?
PRIMER PARAMÉDICO: ¡Es la casa de Margaret Atwood!
SEGUNDO PARAMÉDICO: ¡Margaret Atwood! ¿Aún está viva?

Al final resultó que la joven no estaba sufriendo un infarto. Lo que tenía, y cito, era «una bola de gases del tamaño de un pomelo». Sólo estaba emocionada de estar en mi casa.

Cuento esta anécdota para ilustrar un hecho de sobra conocido: cualquier escritor cuya obra se estudia en el instituto está muerto por definición. Y como son muchos los jóvenes que han estudiado *El cuento de la criada* en el instituto a lo largo de los años, mucha gente se sorprende al descubrir que sigo viva. La cosa está llegando al punto de que yo misma me sorprendo a veces. Pero ése es el efecto de la fama, por modesta que sea. Venden por ahí unos moldes para calabacines —suelen anunciarse en las contraportadas de los cómics— que, si les pones dentro un calabacín mientras crece, hacen que salga con la forma de la cabeza de Elvis Presley. Funciona también con las berenjenas. Mi fama todavía no ha alcanzado esos niveles.

Y estaba muy lejos del nivel de los moldes para calabacines

cuando empecé a escribir *El cuento de la criada*. Dado que algunos de ustedes aún no habían nacido, y dado que otros todavía estaban en una edad muy tierna, permítanme que retroceda en el tiempo.

Comenzaré por mí. Nací en noviembre de 1939, justo después de que empezara la Segunda Guerra Mundial. Eso significa que soy de la generación que recuerda a Hitler y a Stalin, y no sólo por los libros de historia. En 1949 tenía diez años y, por tanto, leí *1984* de George Orwell cuando se publicó en formato bolsillo. Tenía quince en 1955, cuando Elvis debutó en la televisión. Veinte en 1960, treinta en 1970 y cuarenta en 1980. Siempre me hago tablas de este tipo para los personajes de mis libros: quiero saber qué edad tenían en relación con los grandes acontecimientos mundiales, porque nuestras historias personales interactúan con lo que ocurre en el mundo exterior.

En 1984 estábamos en una minifase de reacción contra los hippies, la liberación de la mujer y otras formas similares de comportamiento social. En lo musical, creo que la época de música disco tocaba a su fin. Los hippies habían irrumpido en torno a 1968, justo después de los *beatniks*, los existencialistas, los cantantes de folk y los Beatles; los habían precedido la píldora anticonceptiva, las medias pantis y las minifaldas. (Las tres cosas están relacionadas, sobre todo las medias y las minifaldas). El Movimiento de Liberación de las Mujeres, como se llamaba entonces, se puso en marcha alrededor de 1969. Yo no formé parte de él: estaba en Edmonton, Alberta, que quedaba muy pero que muy lejos de Nueva York. Todavía no había internet. Me enteré de lo que estaba ocurriendo a través de las cartas de mis amigas. Además, yo era demasiado mayor para ser hippie, aunque pasé por el existencialismo y la música folk, y el delineador de ojos negro. ¡No lo olvidemos!

El feminismo entraba entonces en la segunda ola. La primera había tenido lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX,

impulsado por las sufragistas con el objetivo de obtener el sufragio femenino, es decir, que las mujeres pudieran votar. Finalmente lo consiguieron, pero entonces llegó la Gran Depresión y las mujeres tuvieron que irse a casita para que los hombres pudieran encontrar empleo —aunque Amelia Earhart sirvió de modelo para las aventureras andróginas que aparecían en las revistas de ficción—; después llegó la guerra y las mujeres tuvieron que irse a la fábrica para producir armas —y salir marcando bíceps en los carteles de Rosie la remachadora —; y después de la guerra, de nuevo a casita para que los hombres pudieran volver a encontrar empleo. De las mujeres se esperaba que tuvieran cuatro hijos, una lavadora-secadora, una casita con césped en las afueras y que se sintieran Totalmente Realizadas por haber renunciado a usar el cerebro. Al mismo tiempo, a los hombres que volvían de la guerra les costaba adaptarse; echaban de menos la libertad y la descarga adrenalínica de las experiencias cercanas a la muerte. Entonces apareció Hugh Hefner con su flauta de Peter Pan y les dijo: «¿Por qué estáis atrapados en esa rutina doméstica? ¡Las casitas con césped son un muermo! ¡Dejad a la mujer y a los críos y venid a divertiros!» Y así lo hicieron, y de ahí salió, a la larga, la serie de *Mad Men*.

Fue también el momento en que apareció Betty Friedan con su libro *La mística de la feminidad*, que yo leí en Vancouver en 1964. El libro de Friedan era una protesta contra quienes proponían que las mujeres renunciaran a usar el cerebro, como las gurús domésticas de finales de los cuarenta y los cincuenta. Veamos una muestra de la clase de consejos que daban éstas, extraída de un artículo espurio que apareció en *Housekeeping Monthly* en 1955, titulado «The Good Wife's Guide» [La guía de la buena esposa]:

> Nunca te quejes si llega tarde a casa o si sale a cenar o a otros lugares

> de ocio sin ti. En lugar de ello, intenta comprender que su mundo está lleno de tensiones y presión [...]. No te quejes si llega tarde a cenar o si ni siquiera vuelve en toda la noche. Tómatelo como una molestia menor en comparación con lo que quizá él haya tenido que aguantar [...]. No cuestiones lo que hace ni pongas en duda su criterio ni su integridad. Recuerda que es el señor de la casa y, como tal, siempre ejercerá su voluntad de manera justa y veraz. No tienes derecho a cuestionarlo [...]. Una buena esposa sabe siempre dónde está su lugar.

Bien podrían haberlo titulado «La guía del esclavo romano» o «La guía del siervo en el año 1000».

La mística de la feminidad de Friedan tocó la fibra sensible de todas aquellas norteamericanas con estudios universitarios a las que les habían hecho creer que su verdadero título era el de «señora de». Hay que decir que toda esa milonga del «señor de la casa» no era demasiado popular en Canadá. Vivíamos en un páramo cultural y seguíamos ancladas en la fase de Amelia Earhart. Además, teníamos una revista femenina llamada *Chatelaine*, cuya editora, Doris Anderson, se había criado en una casa de huéspedes regentada por su madre después de que su padre las abandonara, de modo que con ella no colaba todo eso de ejercer la voluntad «de manera justa y veraz». Anderson abordó de frente numerosos temas relacionados con las mujeres mucho antes de que en 1969 irrumpiera el movimiento feminista, y tuvo que pelearse a cada paso con los gerentes varones de la revista, que por lo visto sí comulgaban con lo de la «justicia» y la «veracidad». Como los aristócratas romanos.

Pasemos a los años setenta. Fue una época convulsa en las filas del feminismo: las mujeres de color y las lesbianas protestaban porque no estaban representadas; aparecieron la revista *Ms.*, fundada por Gloria Steinem, y otras tantas publicaciones. En Canadá las escritoras más jóvenes estábamos tan ocupadas intentando crear un espacio en el que autores de ambos sexos pudieran publicar y recibir algún tipo de

remuneración —fundando revistas y editoriales; creando infraestructuras, como giras, festivales, estancias en universidades y derechos por préstamo público en colaboración con las bibliotecas; luchando, luchando, luchando en todos los frentes— que muchas veíamos a nuestros colegas varones más como compañeros de lucha que como enemigos.

A principios de los ochenta algunas de las feministas que habían dado la batalla en los setenta estaban tan agotadas que se durmieron en los laureles y la derecha religiosa aprovechó la coyuntura para contraatacar. Su anhelo era volver a los años cincuenta, o por lo menos a la imagen de esa década que aparecía en «La guía de la buena esposa» —es decir, quitando el rock and roll—, pero esta vez sobre la base del dogma religioso puritano que siempre había estado ahí de fondo. «Él sólo para Dios, y ella para Dios en él», como dijo John Milton en *El paraíso perdido*. Como afirmaba san Pablo, las mujeres únicamente podían redimirse mediante el parto. Lo cual recordaba de forma preocupante al *Kinder, Kirche, Küche* («hijos, iglesia, cocina») que propugnaban los nazis para las mujeres.

¿Recuerdan lo que he dicho sobre Hitler? Yo era una gran lectora de literatura sobre la Segunda Guerra Mundial, y sabía que Hitler había anunciado su programa muy al comienzo, en *Mein Kampf*. Al principio el libro no tuvo mucho éxito —de entrada los alemanes creyeron que Hitler era un chiflado; bien por ellos—, así que su autor maquilló sus verdaderas intenciones hasta que fue elegido canciller. Entonces suprimió la democracia e hizo lo que se había propuesto desde el inicio.

Total, que yo pensaba dos cosas: (1) que si los verdaderos creyentes dicen que harán algo, lo harán en cuanto se presente la ocasión; (2) que quien diga que «esto no puede pasar aquí» se equivoca; en cualquier lugar puede pasar lo que sea, siempre y cuando se den las condiciones adecuadas, y eso es algo que la

historia nos demuestra una y otra vez. A esas dos, añado ahora: (3) el poder corrompe, y el poder absoluto corrompe absolutamente. También en esto hay ejemplos para dar y tomar.

Así las cosas, empecé a escribir *El cuento de la criada*. Comencé tomando notas y me puse en serio en la primavera de 1984. Vivíamos en Berlín Occidental, el Muro todavía no había caído —eso ocurriría en 1989— y nada hacía creer que fuera a caer pronto. Quien quiera hacerse una idea de cómo era el ambiente en aquellos tiempos de espionaje y Guerra Fría en Alemania Occidental, puede leer la novela *El topo* de John le Carré o ver la adaptación televisiva con Alec Guinness; quien quiera saber cómo era el ambiente en la Alemania del Este de la época, debería ver la película *La vida de los otros*. Ése era el ambiente.

Digamos que era un buen lugar para empezar a escribir *El cuento de la criada*. Lo terminé en la primavera de 1985, en Tuscaloosa, donde ocupaba una cátedra en la Universidad de Alabama. Fue un buen lugar para terminarla, por razones muy diferentes. Allí también se coartaban las libertades, pero sólo las de ciertas personas, como las de piel más oscura y, curiosamente, los ciclistas. («No montes en bicicleta por aquí», me dijeron, «porque te tomarán por comunista y te arrollarán con el coche»). Podríamos decir que Alemania y Alabama eran dos caras de la misma moneda.

El cuento de la criada se proponía responder a un par de preguntas teóricas: (1) si Estados Unidos se convirtiera en una dictadura o un país absolutista, ¿cómo describiría su propia forma de gobierno?; (2) si el lugar de las mujeres es en casa, y si ahora las mujeres están fuera y van corriendo por todas partes como ardillas, ¿cómo se las mete de nuevo en la casa y se las obliga a quedarse allí?

En el libro, la respuesta a (1) es: sería una dictadura

religiosa, como Irán, que se convirtió en eso justo después de que yo visitara el país en 1978. No sería una dictadura comunista, como Polonia, Checoslovaquia y Alemania Oriental, donde también había estado, aunque más tarde, en 1984. En aquel momento pensaba que un gobierno absolutista en nombre de la democracia liberal era una contradicción en términos, pero debería haber recordado el macartismo; y ahora, con la vigilancia digital, ese absolutismo es más que factible.

La respuesta a (2) —cómo meter a las mujeres de vuelta en sus casas— era sencilla: retroceder cien años; no, incluso menos. Dejar a las mujeres sin trabajo y sin acceso al dinero, esto último a través de las tarjetas bancarias y de crédito. Ah, y también sin los derechos civiles más recientemente conquistados, como el derecho al voto, el derecho a la propiedad y el derecho a los hijos. Para ello habría que cambiar la ley. A algunos les gusta apelar al «imperio de la ley», pero deberían recordar que ha habido leyes muy injustas. Las leyes de Núremberg —dirigidas contra los judíos— eran leyes. La ley de Esclavos Fugitivos era una ley. El decreto que prohibía la alfabetización de los esclavos americanos en el sur era una ley. Las leyes que gravaban con impuestos abusivos a los campesinos romanos eran leyes. Podría extenderme mucho sobre este tema.

Al escribir este libro me impuse una regla: no incluiría nada que no se hubiera hecho ya en algún momento y lugar; tampoco nada que fuera tecnológicamente imposible. En otras palabras, no podía sacarme cosas de la manga. Algunos de los precedentes históricos aparecen en el epílogo, que pretende ser una conferencia sobre el texto pronunciada varios cientos de años después de los hechos que en él se describen.

Ambienté la novela en Cambridge, Massachusetts. Veamos por qué.

Estudié en la Universidad de Harvard entre 1961 y 1963, y

entre 1965 y 1967. Durante mi paso por ahí cursé algunas asignaturas con Perry Miller, quien, junto con F. O. Matthiessen, desempeñó un papel crucial a efectos de establecer la literatura y la civilización estadounidenses como disciplina académica. Lo primero que estudié bajo su tutela fue el siglo XVII, es decir, el siglo puritano en Nueva Inglaterra. Eso me abrió los ojos, ya que la única literatura norteamericana anterior a mí que había estudiado hasta la fecha era la del siglo XIX: Poe, Melville, Emerson, Thoreau, Dickinson, Whitman, Henry James y demás. Miller era un brillante estudioso del siglo XVII en Nueva Inglaterra, que por aquel entonces andaba muy lejos de ser una democracia liberal. Más bien era una teocracia. Estaba a favor de la libertad religiosa de los suyos, pero en contra de la de los otros. A los cuáqueros, por ejemplo, se los ahorcaba. Como mis antepasados se encontraban entre esos puritanos, todo aquello, obviamente, me dejó de piedra.

Como es bien sabido, fue en ese entorno social donde se produjo el episodio de histeria colectiva de las brujas de Salem, y dado que una de las supuestas brujas era antepasada mía, o eso decía mi abuela los lunes, la cosa me interesaba aún más. (Los miércoles lo negaba de parte a parte). Más adelante la caza de brujas de Salem ha servido de modelo a otras histerias colectivas similares, como el macartismo, de ahí una obra como *El crisol* de Arthur Miller. Por eso *El cuento de la criada* está dedicada tanto a Perry Miller (que se habría reído mucho si hubiera vivido para leerla) como a Mary Webster, mi posible antepasada. A Mary la ahorcaron, pero la soga no pudo con ella: a la mañana siguiente seguía viva. Es bueno que en la familia seamos de cuello duro, sobre todo si una está dispuesta a jugárselo. Como he hecho yo.

Como ya he dicho, no puse en el libro nada que no hubiera ocurrido ya en algún sitio ni que fuera imposible con la tecnología existente. Me inspiré en numerosas fuentes

históricas, como la Rumanía de la dictadura de Ceaușescu, Hitler y las políticas de robo de bebés en Polonia y la poligamia consentida entre los oficiales de las SS, o la Argentina de la Junta Militar. Utilicé la prohibición de alfabetizar a los esclavos americanos, el mormonismo primitivo, los ahorcamientos colectivos de la época medieval —cuando todo el mundo tira de la cuerda, la culpa se reparte— y los cultos dionisíacos de la antigua Grecia, en los que se despedazaba a mano a las víctimas de los sacrificios. Son sólo algunos ejemplos.

Para la vestimenta recurrí a la ilustración que aparecía en los envases de detergente Old Dutch Cleanser en los años cuarenta, que de pequeña me traumatizaba: la cara oculta, el gorro blanco, la falda abultada. Pero también eché mano de la moda femenina de mediados del siglo XIX, con esas tocas que escondían la cara, y las leyes suntuarias de la época medieval, que dictaban quién podía llevar qué. El código de colores —azul para la pureza, rojo para el pecado y la pasión, etcétera— es el mismo que aplicaban los pintores cristianos de la Edad Media y el Renacimiento.

A veces se piensa que, en la estructura social de Gilead, todos los hombres ocupan una posición elevada y todas las mujeres una posición baja, pero eso no es cierto. Se trata de una estructura absolutista o totalitaria más que de una dictada fundamentada exclusivamente en el sexo, motivo por el cual las cónyuges de los hombres que ocupan una posición elevada ocupan asimismo un puesto destacado, aunque inferior al de sus maridos. Los hombres de condición baja están por debajo de las mujeres de posición alta. Así es como históricamente han funcionado las cosas. Sólo los hombres de condición elevada tienen a su disposición más de una mujer para procrear; sólo ellos tienen criadas. También en esto fui bastante fiel a la realidad. Las primeras esposas son las que mandan; las otras,

más jóvenes, están en sus manos. Siempre que pueden, los hombres de posición alta procrean con todas. Los hombres de posición más baja tienen que arreglárselas con las econoesposas, que deben ejercer todas las funciones que en los niveles superiores desempeñarían mujeres distintas: primeras esposas para las ocasiones sociales; amantes, concubinas o segundas esposas para el sexo; sirvientas para las labores domésticas. En el mundo de *El cuento de la criada* las cosas son como son porque así han sido a menudo en el mundo real.

Las influencias literarias de *El cuento de la criada* también son numerosas. El título proviene de Chaucer, uno de mis autores favoritos. Es un «cuento», más que una historia, porque cuando llega el momento de ponerle un título, varios cientos de años después de los hechos, nadie sabe determinar con certeza qué fue lo que ocurrió ni quiénes eran aquellas personas. Se trata de un problema habitual entre historiadores: hay lagunas en el registro. Y lo mismo ocurre con nuestra criada.

La segunda influencia es, por supuesto, la Biblia. La Biblia es una obra muy compleja que no comenzó siendo un libro, sino una colección de pergaminos. No fue hasta la aparición del códice —el libro en la forma en que lo conocemos ahora, con un lomo y una serie de páginas que se pasan de un lado hacia otro— cuando los *biblia*, los pequeños libros, se convirtieron en uno; sólo entonces adquirió la apariencia de una obra unificada. Dado que su redacción había tenido lugar en épocas diferentes —muy diferentes— y había corrido a cargo de distintas personas, contiene muchos mensajes contradictorios. Uno de ellos es muy favorable a las viudas, los huérfanos, los pobres y los oprimidos. Pero también encontramos otros mensajes bastante distintos, como los que incitan a aniquilar al enemigo y a lanzarle maldiciones destinadas a que se coma a sus propios hijos. Son muchos quienes han preferido estos últimos.

En *El cuento de la criada*, el llamado «literalismo bíblico» se utiliza para controlar a las mujeres (y a los hombres de condición baja) por razones políticas, así como para proteger a una élite poderosa. A quienes creen que ésta es la esencia del cristianismo, yo les diría que están muy equivocados. En el libro encontramos el padrenuestro, tal y como la criada lo reinterpreta adaptándolo a sus circunstancias. Por eso me desconcierta bastante cuando algunos llegan a la conclusión de que es un libro «anticristiano». Cualquier religión tiene un nodo positivo y otro negativo —como decía mi vieja amiga Fanny Silberman, superviviente de Auschwitz, «en toda persona hay bien y hay mal»—, y Gilead es el mal. Lo cual no significa que no haya un bien. Pero eso ya es cuestión de cada cual.

Las otras influencias literarias provienen del mundo de las utopías y las distopías de finales del siglo XIX y principios del XX. Una «utopía» es la descripción literaria de una sociedad mejor que la nuestra. A finales del siglo XIX fue un género muy popular y se escribieron muchas: los avances en la medicina, la tecnología y la producción y distribución de bienes materiales habían sido tantos que la gente optimista no veía motivo para que las cosas no siguieran mejorando. Las obras más destacadas del género utópico en inglés fueron *Noticias de ninguna parte* de William Morris y *Mirando atrás* de Edward Bellamy. Por desgracia, llegó la Primera Guerra Mundial, que desgarró el continente europeo, y luego la Segunda Guerra Mundial, que lo desgarró más todavía; entre medias tuvimos la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la Unión Soviética de Stalin, que en un principio se presentaron como utopías —todo iría a mejor—, pero acabaron derivando en distopías, es decir, en sociedades peores que la nuestra. Escribir utopías literarias de manera plausible se convirtió en tarea ardua y las distopías ganaron terreno. Entre las más destacadas encontramos *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell. Quien

quiera conocer mejor mi opinión acerca de todo esto, en mi libro *In Other Worlds* [En otros mundos] hay un capítulo donde se trata el tema con exasperante detalle.

El cuento de la criada es una distopía literaria —un mundo peor que el nuestro— y la influencia sobre su forma es, por tanto, la propia tradición utópica/distópica. De adolescente había leído mucho ese tipo de ficción, y más tarde la estudié en el posgrado, así que tarde o temprano estaba destinada a ensayar con ese género, aunque sólo fuera como desafío personal. Y así lo hice. Había que estar un poco loca para escribir algo así en los años ochenta, ya que por entonces este tipo de ficción no estaba en boga. Actualmente las distopías son casi omnipresentes, acaso porque muchos escritores jóvenes ven con preocupación el futuro que se abre ante ellos.

Lo cual nos lleva al momento presente. A menudo me plantean estas dos preguntas:

1. ¿Cree que *El cuento de la criada* es más relevante ahora que cuando lo escribió a mediados de los años ochenta?
2. Y otra versión de esa misma pregunta: ¿Cree que *El cuento de la criada* es profético?

Son dos cuestiones muy interesantes. A la primera respondería: no me corresponde a mí decir si el libro es o no más relevante hoy que entonces, pero está claro que mucha gente —sobre todo en Estados Unidos— así lo cree. En las últimas elecciones presidenciales el título del libro se convirtió en un meme en las redes sociales, con imágenes que decían cosas como «Que alguien les diga a los republicanos que *El cuento de la criada* no es un manual» o «Ya llega *El cuento de la criada*». ¿Por qué? Porque los Cuatro Sabios Republicanos habían abierto la boca y habían dicho lo que realmente pensaban, y lo que realmente pensaban era que las mujeres que sufrían violaciones «reales» no se quedaban embarazadas

porque sus cuerpos tenían un sistema para evitarlo, y que había que diferenciar entre las violaciones «reales» y las «de mentira», es decir, las violaciones que parecen violaciones pero en realidad no lo son. Todo ese discurso recordaba aquellos juicios de brujas en los que se ataba a las mujeres y se las tiraba al agua: si se ahogaban eran inocentes, pero si flotaban, eran culpables y había que quemarlas. Vamos, que de una forma u otra se podían dar por muertas.

A riesgo de generalizar, digamos que los gobiernos absolutistas siempre han sentido un interés exagerado por la capacidad reproductiva de las mujeres. A decir verdad, es algo que ha ocurrido en todas las sociedades humanas. Quién debe tener hijos, qué hijos serán «legítimos», a cuáles se les permitirá vivir y a cuáles habrá que matar (en la antigua Roma esto era decisión del padre), si el aborto debe permitirse o no y hasta qué mes; si se ha de obligar a las mujeres a tener hijos no deseados o que no pueden mantener, etcétera. En general, las sociedades de cazadores-recolectores espaciaban los hijos y abandonaban a los que no podían alimentar, pero las sociedades agrícolas fomentaban la natalidad, ya que proporcionaba mano de obra esclava y facilitaba el trabajo en las granjas. Cuando empezaron a aparecer los grandes ejércitos masivos, la natalidad recibió un nuevo empujón, pues hacían falta cuantos más cuerpos mejor para utilizarlos, como decía Napoleón, como «carne de cañón». Hitler concedía medallas a las madres que tenían muchos hijos (tras la Gran Guerra había escasez de carne de cañón), mientras que Stalin permitía el aborto como medida de control de la natalidad (debido al fracaso de la colectivización de la agricultura, había más bocas de las que se podían alimentar).

De modo que la verdadera pregunta que hay que hacerse a propósito del desmesurado interés que sienten los poderes fácticos por la procreación y las personas que paren, así como

por los bebés robados y las personas que los roban, es la habitual en las novelas de misterio: *Cui bono?* ¿A quién beneficia?

En el mundo de *El cuento de la criada* los bebés escasean entre las clases altas, así que se los arrebatan a quienes pueden tenerlos para luego distribuirlos entre las parejas de clase alta que los quieran. Hay muchos ejemplos históricos de esta práctica: sin ir más lejos el de los generales argentinos que les arrebataban los hijos a las mujeres sospechosas de disidencia, a las que luego torturaban, o el de las monjas irlandesas que se quedaban con los bebés de las madres solteras, y en ocasiones hasta con algunos confiados temporalmente a su cargo, para luego vendérselos a estadounidenses ricos y sin hijos. En las décadas de 1940 y 1950, en Norteamérica, no era inaudito que a las madres solteras les dijeran que sus bebés habían muerto al nacer, cuando en realidad los habían vendido.

Y como las élites de *El cuento de la criada* son aficionadas a escarbar en la Biblia para justificar todo aquello que pueda redundar en su beneficio, si no aparece ningún bebé la culpa es de la mujer. De esto hay también precedentes históricos a mansalva.

Así pues, ¿es más relevante esta novela ahora que cuando se publicó por primera vez? Yo diría que por desgracia es probable que sí, en tanto en cuanto hoy en día existen medidas mucho más coordinadas para reclamar los cuerpos de las mujeres como propiedad del Estado. Para alguien de mi edad estas medidas son profundamente estalinistas, por no decir hitlerianas. Pero quizá sean cosas mías. Como nota a pie de página, digamos que la institución del ejército también reclama los cuerpos de los hombres como propiedad del Estado. Es algo sobre lo que merece la pena reflexionar.

La segunda pregunta: ¿es una novela profética? No. Ninguna novela es profética, salvo en retrospectiva. Nadie puede

predecir el futuro porque intervienen demasiadas variables y demasiadas incógnitas. Los planes más minuciosos de ratones y hombres suelen irse a pique. Uno puede aventurar conjeturas más o menos informadas o hipótesis más o menos plausibles, pero nada más.

Listo. Les he contado muchas cosas sobre *El cuento de la criada*: sus antecedentes, su génesis, su pasado y su presente. En cuanto a su futuro, eso ya queda en sus manos —en las manos de los lectores—, que es donde siempre está el futuro de cualquier libro. El escritor lo escribe, pero luego renuncia a controlarlo y se despide de él al pie del andén, mientras el libro emprende su viaje hacia tierras y mentes desconocidas. Encontrará personas a las que guste y personas a las que no. Les pasa a todos los libros. Que el mío le haya gustado a tanta gente a lo largo de tantos años es algo que aún me maravilla.

Somos doblemás deslibres
(2015)

«Un petirrojo enjaulado / hace que el cielo monte en cólera», escribió William Blake. «Capaz de resistir, mas libre de caer», escribió John Milton en el tercer libro de *El paraíso perdido*, haciéndose eco de las reflexiones de Dios acerca de la humanidad y el libre albedrío. «¡Libertad, fiesta, fiesta, libertad!», canta Calibán en *La tempestad*. Claro que en ese instante está borracho y ve las cosas con excesivo optimismo: lo que él ha elegido no es la libertad, sino el sometimiento a un tirano.

La «libertad» es una de esas cosas de las que siempre hablamos, pero ¿qué entendemos por libertad? «Hay más de un

tipo de libertad», les dice Tía Lydia a las criadas cautivas en *El cuento de la criada*. «Se puede ser libre para y se puede estar libre de. En los tiempos de la anarquía, la gente era libre para. Ahora estamos libres de. No lo menospreciéis».

El petirrojo está más seguro dentro de la jaula: ahí no se lo comerán los gatos ni se estrellará contra las ventanas. Jamás le faltará comida. Pero tampoco podrá volar adonde quiera. Parece que es esto lo que molesta a los habitantes del cielo: se oponen a que se restrinjan las opciones de vuelo de los seres alados. El petirrojo debería vivir en la naturaleza, porque ése es su lugar: debería ser «libre para», en modo activo, en lugar estar «libre de», en modo pasivo.

Eso está muy bien para los petirrojos. ¡Bien por Blake!, gritamos. Pero ¿y nosotros? ¿Es preferible la seguridad de la jaula o el peligro de la naturaleza? ¿Comodidad, inercia y tedio, o actividad, riesgo e incertidumbre? Como somos humanos, y por eso mismo seres ambiguos, queremos ambas cosas, aunque por regla general de forma alterna. A veces el anhelo de riesgo nos lleva a traspasar los límites y a delinquir, y a veces el afán de seguridad nos lleva a recluirnos en nosotros mismos.

Los Gobiernos saben muy bien que deseamos vivir con seguridad y juegan con nuestros miedos. ¿Cuántas veces nos han dicho que el objetivo de tal o cual nueva norma o ley o intromisión administrativa es nuestra propia «seguridad»? La cuestión es que la seguridad no existe: mucha gente muere a consecuencia de fenómenos meteorológicos —tornados, inundaciones, ventiscas—, pero en esos casos los Gobiernos se limitan a señalar con el dedo, a escurrir el bulto, a expresar sus condolencias o a enviar ayuda de emergencia con cuentagotas. Muere mucha más gente en accidentes de coche o por un resbalón en la bañera que asesinada por agentes enemigos, pero con esas muertes no es fácil conseguir que cunda el

pánico. Los coches y las bañeras son tan recientes en términos evolutivos que no hemos desarrollado ninguna mitología profunda al respecto. En combinación con seres humanos movidos por aviesas intenciones, pueden ser objetos terroríficos: que un psicópata te embista yendo en coche o que un mafioso te acribille mientras conduces tiene lo suyo, y el asesinato en la bañera es tan antiguo como la suerte de Agamenón en Homero, con la variante del asesinato en la ducha, cortesía de Alfred Hitchcock en su película *Psicosis*. Pero, a falta de una esposa enfurecida o un psicópata, tanto los coches como las bañeras son objetos totalmente triviales.

Lo que de verdad nos aterra es el suceso repentino, violento e imprevisible: el equivalente al ataque de un tigre hambriento. Ayer el temible tigre eran los comunistas: en los años cincuenta nos decían que había uno al acecho detrás de cada arbusto. Hoy son los terroristas. Para protegernos de ellos hay que adoptar todo tipo de precauciones, nos dicen. No es que sea un temor absurdo: la amenaza es real, hasta cierto punto. Sin embargo, nos preguntamos si remedios tan extremos pueden ser peores que la enfermedad. ¿Cuánta libertad hemos de sacrificar para defendernos del deseo que otros tienen de limitar esa libertad sometiéndonos o asesinándonos?

¿Y es ese sacrificio una defensa eficaz? Si nos quitan la libertad, puede que no nos encontremos más seguros; de hecho, podría ser que fuéramos doblemás deslibres, ya que les habremos entregado las llaves a quienes prometieron defendernos y éstos se habrán convertido a la fuerza en nuestros carceleros. Podríamos definir una prisión como cualquier lugar donde se mete a alguien en contra de su voluntad, del que no puede salir y en el que se halla totalmente a merced de las autoridades, sean cuales sean. ¿Estamos convirtiendo toda nuestra sociedad en una prisión? Si es así, ¿quiénes son los presos y quiénes los guardias? ¿Y quién lo

decide?

• • •

Los seres humanos llevamos mucho tiempo explorando los confines entre la libertad y la falta de libertad. En otros tiempos la alternativa a la libertad no era la cárcel, sino la muerte. Durante los milenios en que fuimos cazadores-recolectores, no teníamos ni contraseñas ni prisiones. Cada miembro de nuestro pequeño grupo nos conocía y nos aceptaba, aunque a los extraños se los miraba con recelo. No se encarcelaba a nadie porque no había edificios destinados a tal función. Si una persona se convertía en una amenaza para el grupo —por ejemplo, si se volvía psicótica y expresaba deseos de comerse a los demás—, el grupo tenía el deber de matarla, mientras que hoy en día el deber del grupo sería encerrarla para evitar males a terceros. El que exista un sistema de justicia que permite el encarcelamiento exige una arquitectura permanente: no podemos encerrar a nadie en un calabozo si no tenemos uno.

Tras la aparición de la agricultura, la alternativa a la libertad no fue la muerte, sino la esclavitud. Esclavizar a quienes amenazaban al grupo era ahora más deseable que matarlos. De este modo uno podía ponerlos a trabajar la tierra, obtener excedentes y enriquecerse. A Sansón no lo arrojan desde un acantilado como a los prisioneros troyanos en las epopeyas homéricas, sino que lo ciegan y lo ponen a trabajar moliendo grano como un burro.

Evidentemente, una vez comprobada la rentabilidad de los esclavos, la ley de la oferta y la demanda creó un próspero mercado esclavista. La gente podía acabar esclavizada no sólo por haber perdido una guerra, sino por hallarse en el lugar equivocado en el momento equivocado: en el camino de una

banda de tratantes de esclavos, por ejemplo.

En época medieval todo aquel que ocupaba los estamentos superiores quería un castillo, y cada castillo tenía una mazmorra: oscura, lúgubre, fría, siniestra e infestada de ratas, o al menos así son en las películas. Las mazmorras eran un símbolo de estatus: si eras alguien, tenías una. Cumplían múltiples funciones: servían para encerrar a las brujas hasta que llegase la hora de quemarlas; para encadenar a los criminales (aunque a menudo salía más económico ahorcarlos); para confinar a los rivales al trono hasta que se pudieran falsear suficientes pruebas para proclamarlos traidores y cortarles la cabeza. También eran valiosos instrumentos de creación de riqueza, ya que retener a los nobles extranjeros para pedir rescates podía convertirse en una actividad lucrativa. La transacción era bien sencilla: el dueño de la mazmorra obtenía una suma de dinero y el prisionero obtenía su libertad. También existía la versión a la inversa, en la que alguien pagaba a un extranjero que dispusiera de mazmorra para que secuestrase a un determinado enemigo político.

Así funcionaron las cosas durante cientos de años, hasta la edad moderna. En el siglo XIX la libertad y la privación de libertad empezaron a adoptar la forma que tienen hoy en día. La Ilustración del siglo XVIII había cosificado la «libertad»: era el motivo por el que supuestamente habían luchado los bravos campesinos de la Revolución americana, aunque en términos prácticos lo habían hecho por la libertad de no pagarle impuestos a Gran Bretaña. Los revolucionarios franceses empezaron hablando de libertad, igualdad y fraternidad, un noble ideal que incluía la libertad con respecto a la aristocracia, aunque a corto plazo resultó en lágrimas, miles de cabezas cortadas y Napoleón.

Sin embargo, en cuanto apareció Byron, ya no hubo vuelta atrás: la libertad como idea había llegado para quedarse. Su

prisionero de Chillon era romántico porque carecía de libertad; aquel turbio personaje llamado Fletcher Christian se había amotinado contra el capitán Bligh —en la versión de Byron— porque estaba contra la tiranía y a favor de la libertad. El propio Byron perdió la vida luchando, más o menos, en el bando de los griegos, que trataban de recuperar su libertad política. En la bandera que enarbolaron muchos revolucionarios de los siglos XIX y XX no ponía «*Dieu et mon droit*», sino «Libertad»: la liberación de los esclavos en el sur de Estados Unidos; la liberación de Sudamérica del dominio español; la liberación de Rusia del poder del zar; la liberación de los trabajadores de la explotación capitalista; la liberación de las mujeres de los sistemas patriarcales en los que tenían los derechos de los niños pero las responsabilidades de los adultos. Y, finalmente, la liberación del nazismo y del comunismo del telón de acero.

Libertad para escribir, libertad para publicar, libertad de expresión: todas siguen siendo motivo de lucha en múltiples países del mundo. Sus mártires son numerosos.

Con tanta gente decidida a morir en su nombre, ¿por qué los ciudadanos de muchos países occidentales parecen dispuestos a renunciar sin apenas alzar la voz a esas libertades que tanto costó conquistar? En general, por miedo. Y el miedo puede adoptar muchas formas: a veces no es más que el miedo a no cobrar a fin de mes. Mientras los trenes lleguen a tiempo y uno tenga empleo, ¿merece la pena armar un cirio porque a unos cuantos les estén pisando el cuello?

Cuando es tu cuello el que corre el riesgo de quedar bajo la bota el miedo es otro. La única manera de salvar el cuello pasa por no asomarlo demasiado: no destaques, no alces mucho la voz, nos dicen, y mientras no hagas nada «que no debas» —una categoría en cambio constante— no te pasará nada malo.

Hasta que pasa.

Y como para entonces la prensa libre ya habrá sido suprimida, el poder judicial independiente desmantelado y los escritores, cantantes y artistas independientes aplastados, no habrá nadie que pueda defenderte. Si algo deberíamos saber a estas alturas, es que los sistemas absolutistas sin mecanismos de control y rendición de cuentas incurren en unos abusos de poder monstruosos. Parece ser una regla infalible.

Pero todo esto puede sonar un tanto anticuado. Nos retrotrae a mediados del siglo XX, con su brutalidad, sus vanidosos dictadores, sus espectáculos militares de masas, sus groseros y agresivos uniformes. Los métodos de control ciudadano de los Gobiernos occidentales modernos son mucho más discretos: en vez de mano dura, guante de seda. Nuestros dirigentes adoptan con nosotros los métodos de la ganadería agroalimentaria: placas en la oreja, códigos de barras, números, clasificaciones, registros. Y sacrificios selectos, claro está.

Aquí es donde entra en juego el sistema carcelario: despojado de su efímero idealismo —la prisión ya no es un correccional donde los delincuentes deben reformarse, ni una penitenciaría donde deben arrepentirse—, se ha convertido en un almacén en el que se amontona a la gente. En su versión lucrativa, es también un instrumento para crear más delincuentes que llenen las plazas disponibles y sacarles el dinero a los contribuyentes que pagan la factura.

En Estados Unidos el porcentaje de jóvenes negros entre la población carcelaria resulta desproporcionado; lo mismo ocurre en Canadá con los jóvenes de los pueblos indígenas. ¿Acaso no somos capaces de idear algo más eficaz, y al mismo tiempo menos costoso, como una mejora en la educación y en la creación de empleo? Pero a los poderes fácticos quizá les convenga fomentar las condiciones para que haya personas

temibles por ahí sueltas: así nosotros mismos veremos la lógica de pagar para que las encierren.

Gracias a la tecnología digital, tratar a las personas como si fueran animales domésticos criados con fines de lucro es más fácil que nunca. Uno ya no puede alquilar un coche o una habitación de hotel ni comprar casi nada sin una tarjeta de crédito, que deja un rastro digital allá donde se usa. Nos dicen que necesitamos una tarjeta de la seguridad social, una tarjeta sanitaria, un permiso de conducir, una tarjeta bancaria, un montón de contraseñas. Que necesitamos una «identidad» y que esa identidad es digital. Se supone que todos nuestros números y contraseñas —todos los datos que nos identifican— son privados, pero, como ya sabemos, el mundo digital tiene más filtraciones que un colador y la seguridad en internet depende únicamente de lo hábiles que sean los hackers y los ladrones de datos. El Kremlin ha vuelto a la máquina de escribir, y no sin razón: es mucho más fácil sacar un lápiz de memoria de una zona segura que sacar un buen fajo de papeles.

Entonces ¿qué hacer? En la trilogía Neuromante de William Gibson, la mayoría de los ciudadanos están etiquetados como nosotros, pero algunos consiguen pasar desapercibidos porque no constan en ningún registro oficial. O los han borrado o los han modificado o se las han ingeniado para no figurar nunca en ninguno. Sin embargo, hace falta mucha agilidad, y probablemente ciertas habilidades básicas de supervivencia, para vivir al margen de esa identidad requerida. Debajo de un puente, quizá; en una casa, imposible.

La mayoría somos doblemás deslibres: nuestra «libertad para» se limita a actividades aprobadas y supervisadas, y nuestro «estar libres de» no nos libra de muchas de las cosas que pueden acabar matándonos, como por ejemplo las bañeras. ¿Nos libra alguien de los productos químicos tóxicos que hay en el aire y el agua? ¿Nos libra alguien de las inundaciones, las

sequías y las hambrunas? ¿Nos libra alguien de los automóviles defectuosos? ¿Y de los medicamentos mal recetados que matan a cientos de miles de personas al año? No contengan la respiración.

Pero no todo es malo: toda tecnología es una herramienta de doble filo, y el mismo internet que filtra nuestros datos a través de múltiples resquicios permite también que las palabras viajen a una gran velocidad. Ahora es más fácil que antes denunciar los abusos del poder; es más fácil firmar peticiones y protestar. Aunque también esta libertad tiene un doble filo: las peticiones que firmamos las puede emplear el Gobierno como prueba contra nosotros.

Una de las fábulas de Esopo habla de ranas. Las ranas les dicen a los dioses que quieren un rey, y los dioses les arrojan un tronco para que sea su gobernante. El tronco flota de un lado para otro, pero no hace nada. Durante un tiempo las ranas están contentas, pero luego empiezan a quejarse porque quieren un rey con más iniciativa. Molestos, los dioses les envían entonces una cigüeña y ésta se las come.

Nuestro problema es que nuestros Gobiernos occidentales son cada vez más una desagradable combinación entre el rey Tronco y el rey Cigüeña. Son buenos para imponer su libertad a lo hora de espiar y controlar, pero no tanto para permitir que sus ciudadanos disfruten de las libertades que tenían antes. Son buenos a la hora de diseñar leyes de espionaje, pero no tanto para protegernos de sus consecuencias, incluidos los falsos positivos. ¿Quién dice que eres quien eres? Quien puede modificar tus datos.

A pesar de que las tecnologías digitales nos han hecho la vida supercómoda —sólo hay que tocar la pantalla con el dedo y ya es tuyo, sea lo que sea—, quizá vaya siendo hora de que recuperemos parte del territorio que hemos cedido. Va siendo hora de bajar las persianas, de dar con la puerta en las narices

a los fisgones, de recuperar el concepto de intimidad. De desconectarse.

¿Alguien se anima? Ya. Me lo imaginaba. No será fácil.

¿Botones o lazos?

(2015)

Hay novelistas que alimentan a sus personajes y novelistas que no. Dickens, por ejemplo, se deleita con fastuosos banquetes, mientras que Dashiell Hammett sólo los deja beber. Algunos son aficionados a los muebles, los cuadros o la arquitectura; otros prefieren los instrumentos musicales, los arreglos florales o los perros. Los animales domésticos y los menús, las bañeras y las cortinas, los edificios y los jardines, todos ellos son reflejo de la psique de sus dueños: por lo menos en los libros.

Lo mismo ocurre con la ropa. Para algunos autores un sombrero sólo es un sombrero y punto. Pero para otros un guante, una pluma o un bolso están cargados de significado. ¿Qué sería de Henry James sin sus fondos de armario, sobre todo los de sus personajes femeninos con guantes de lavanda? ¿O de Sherlock Holmes sin sus agudas observaciones en materia de botas y mangas de veludillo?

Yo me fijo en la ropa cuando leo ficción. Si alguien lleva un vestido, quiero saber de qué color es, entre otras muchas cosas: ¿está de moda o es anticuado? ¿Tiene un escote bajo y seductor o un casto lazo bajo la barbilla? ¿Qué habría que llevar debajo: enaguas, viso, miriñaque, corsé? ¿Va el personaje demasiado vestido para la ocasión? ¿Podría ser una persona del sexo opuesto disfrazada? De ser así, ¿tenemos forma de saberlo? En cualquiera de los dos casos, ¿realza el vestido su atractivo, le

confiere un aire impertinente, acaso ridículo? ¿Y qué hay de los zapatos?

Y lo más importante: ¿los detalles se corresponden con la época? Un personaje femenino con un vestido de novia blanco en una época en la que el color más apreciado entre las novias era el negro resultará profundamente ofensivo para el lector puntilloso en cuestiones de indumentaria. «¡Pero si la doble faja no se había inventado todavía!», gritará. Y entonces le escribirá una carta llena de displicencia al autor. Hay webs enteras consagradas a censurar patinazos y anacronismos en la moda de la ficción. «¡Sólo un idiota confundiría un polisón con un peplo!», clama el lector.

Yo misma he pensado alguna vez en escribir cartas de ese estilo, pero nunca lo he hecho. Sí las he recibido; no sobre *prêt-àporter*, sino más bien sobre cómo hacer mantequilla, pero el principio es el mismo.

Estoy segura de que mi escrupuloso interés por la ropa de ficción se debe a que crecí sin mucha ropa de la de verdad. Corrían los tiempos de la guerra y la tela escaseaba. Consulten las revistas de la época y verán que están llenas de artículos sobre cómo hacer que una blusa desgastada parezca más nueva dándole la vuelta al cuello, añadiéndole un ribete ondulado y demás trucos por el estilo. Los materiales no se elegían por su belleza, sino por su resistencia: tenían que durar, y eso quiere decir que eran ásperos y bastos.

En mi caso la ausencia de volantes en la ropa se veía reforzada por el hecho de que mi familia pasaba más de la mitad del año en los bosques del norte de Canadá, donde habría sido estúpido ir con falda. Yo me ponía la ropa usada de mi hermano, que casi siempre era marrón y granate. Para la ciudad tenía la típica falda de cuadros, gruesa e incómoda, el cárdigan de punto dado a deshilacharse y un par vestidos para cuando el tiempo se templaba. ¿Para qué más? Mientras te

ponías una de las prendas podías lavar la otra, o eso decía mi madre, que detestaba comprar ropa y lo evitaba en la medida de lo posible.

Pero al final, y a pesar de mi madre, caí. No sólo había fiestas de cumpleaños en las que se esperaba que las invitadas aparecieran engalanadas cual infantas de Castilla con volantes y lazos en el pelo, sino que también estaban los cuentos de hadas, en muchos de los cuales el vestuario era esencial para la trama. Todos hemos disfrutado con esa escena en la que Cenicienta triunfa sobre sus rivales cuando se despoja de su harapiento disfraz y muestra todo su esplendor con la ayuda de un vestido cubierto de diamantes. Todavía disfrutamos al verla. ¿En serio no hace falta nada más? ¿Basta con un vestido? ¡Que vengan las hadas madrinas!

Al mismo tiempo empecé a familiarizarme con el glamur de Hollywood, reflejado en aquellas muñecas de papel que representaban a las estrellas de los años cuarenta, como Veronica Lake. Cada estrella tenía múltiples atuendos: vestidos elegantes con sombrero a juego para ir de compras, trajes más vistosos para reuniones sociales vespertinas, conjuntos de vestido de cóctel y sombrerito con velo —a pesar de que yo no sabía lo que era un cóctel—, trajes de baño de una pieza con pamelas enormes para tomar un refresco junto a la piscina. A veces las estrellas incluso jugaban al tenis, aunque en mi época no mucho porque la ropa de tenis tenía muy poca gracia. La mayoría de las veces acudían a reuniones nocturnas, bellas como soles, con centelleantes vestidos de noche con corte al bies y guantes largos hasta el codo. Los guantes eran especialmente difíciles de colocar con las lengüetas de papel, pero eran imprescindibles. En caso de apuro podías pegarlos con pegamento Elmer, pero después costaba un mundo quitárselos. Más de un brazo acabó amputado sin querer.

Yo ignoraba lo que hacían las estrellas una vez que llegaban

a sus reuniones nocturnas, pero fuera lo que fuese siempre tenían que ir con acompañantes masculinos. Éstos se vendían con la ropa interior bien puesta —con los genitales apenas insinuados— y un vestuario bastante limitado: un esmoquin negro, un par de trajes de día y algo de ropa deportiva que daba vergüenza ajena. En otras palabras, no era nada divertido vestirlos. Y es que, si a los que son cantantes no los dejas cantar y a Fred Astaire no lo dejas bailar, ¿qué te queda? Una panda de tipos con sombreros de copa, todos idénticos. Los hombres no recuperaron el estilo pavo real del siglo XVIII hasta la llegada del rock and roll y los hippies. Pero eso ya les pilló un poco tarde a mis muñecas de papel.

A medida que los cuarenta se convertían en los cincuenta, el *New Look* de Dior tomó el relevo. Se hablaba del «retorno de la feminidad». Desaparecieron los trajes de *tweed* prácticos y serios, las hombreras abultadas, y llegaron las faldas voluminosas embellecidas con crinolinas y tejidos vaporosos como el tul. El adjetivo «delicado» se volvió de uso habitual. Las canciones sobre botones y lazos tomaron las ondas, los chicos habían vuelto a casa y había que recibirlos. Empezaba el *baby boom*.

Para entonces yo ya manejaba la máquina de coser y me hacía mi propia ropa, como muchas de mi generación que habíamos ahorrado lo que ganábamos haciendo de canguro para luego gastárnoslo en vestidos. En parte cosíamos porque era más barato, pero también para tener cosas distintas a las de todo el mundo: en aquellos tiempos las opciones eran más limitadas. Algunas de mis producciones tuvieron más éxito que otras, y muchos de mis conceptos eran demasiado originales para las chicas que estaban mejor socializadas que yo. («Original», en el Toronto de la época, quería decir «estrambótico», y el adjetivo «diferente» equivalía a una crítica). ¿Que si es cierto que teñí de naranja un paño de

algodón, lo estampé con trilobites y me hice con él una falda de *dirndl*? Sí, es cierto. ¿Que si a alguna de mis compañeras de clase esto le pareció un poco raro? Sin duda.

Eso fue en 1956, cuando se llevaban los vestidos palabra de honor. Éstos venían con la forma ya hecha, para que el busto de tela sobresaliera al margen de lo que hubiese debajo. A veces se producían accidentes. Un rock and roll demasiado enérgico podía hacer que se te saliera algo. Y si el vestido no estaba lo bastante ajustado, ibas girando en su interior hasta que la parte delantera terminaba en la espalda, como le ocurrió a una amiga mía. Lo peor de todo era cuando quedaba demasiado hueco entre el vestido y el cuerpo. Una vez mi esposo acudió a una doble cita en la que el otro chico le dio demasiado a la petaca que llevaba en la guantera y, a medianoche, mientras comían algo después del baile, vomitó en el hueco del vestido de la chica. Una llorando, el otro con náuseas. Menuda manera de poner fin a un romance en ciernes.

A mí nunca se me ocurrió hacerme un palabra de honor —era consciente de mis limitaciones—, pero sí me cosí un vestido de tul rosa con un corpiño tachonado de perlas de imitación. Era muy voluminoso, aunque más o menos aceptable y, según mi hermana pequeña, gozó de una larga vida reconvertido en trapos de limpieza. Mi madre no era nada sentimental con la ropa. Hasta permitió que le arruináramos un vestido de noche de terciopelo de los años treinta jugando a los disfraces con él. ¡Para haberla matado!

Lo que me lleva a mis libros, o más bien a la ropa de los personajes que aparecen en ellos. La ropa siempre obliga a investigar, quizá algo menos cuando se trata de épocas recientes, aunque siempre es recomendable comprobarlo todo por partida doble. Cuando escribimos sobre el futuro podría parecer que tenemos carta blanca, pero también entonces la indumentaria debe ser acorde al contexto. ¿Quién puede

olvidar los *zippicamiknicks* de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, o el fajín rojo de la Liga Antisexual de *1984* de Orwell?

El pasado es un país extraño, y sus ropas permanecen congeladas en el tiempo. Cuanto más retrocedemos, más hay que investigar. ¿Por dónde empezar? Para los primeros años del siglo XX las revistas y los catálogos de venta por correo tienen un valor incalculable; también los periódicos, sobre todo las páginas de sociedad, donde se describe la vestimenta de cada uno de los asistentes a una boda o a una gala. (No ocurre lo mismo con los funerales, a pesar de que los asistentes suelen ser los mismos). Los libros de patrones resultan útiles, al igual que las fotografías antiguas, aunque los cuadros suelen ser mejores: cuando los retratos se pusieron de moda, por lo general los retratados querían que sus mejores galas aparecieran representadas con todo lujo de detalles.

Para *Alias Grace*, ambientada a mediados del siglo XIX, y en gran parte en el penal de Kingston, mis investigadoras y yo rebuscamos entre láminas y registros escritos, y consultamos a los archiveros: ¿qué clase de botas se ponían las mujeres para caminar cuando había nieve? ¿Había enaguas de franela roja? ¿Y cómo eran los uniformes de presidiario? A rayas azules y blancas, descubrimos al fin, pero hubo que hurgar bastante.

A las mujeres del siglo XIX se las sermoneaba a menudo con que era de frívolas prestar excesiva atención a la vestimenta en lugar de hacer buenas obras. Pero ¿cuánta atención era excesiva? Cuando una tenía una posición que mantener, debía prestar algo de atención. Las esposas respetables de Inglaterra iban a las carreras de Ascot para echarles el ojo a las cortesanas elegantemente vestidas de la clase alta y luego copiar su atuendo. Las matronas respetables de Nueva York —cuenta Edith Wharton— compraban sus vestidos en París y los guardaban hasta la temporada siguiente para no ir demasiado inmoralmente a la moda. La reputación de una dependía de lo

que llevara puesto.

Y en los tiempos antiguos podían rodar cabezas. En la Biblia la pena por lucir velo siendo esclava era la muerte. A Dios no sólo le interesaban las hojas de higuera, los trajes hechos con piel de animal y el travestismo —que no le gustaba—, sino también dónde había que poner las borlas y si se podía mezclar la lana con el lino. En esto, Dios y mi profesora de Economía doméstica de 1956 tenían algo en común, como ella siempre sospechó.

El ornamento de uno mismo es un interés humano muy antiguo. Desde los tatuajes hasta las pelucas, pasando por los pendientes, los miriñaques y Victoria's Secret, llevamos mucho tiempo engalanando nuestros cuerpos. Puede que no seamos lo que nos ponemos, pero lo que nos ponemos es una clave útil para saber quiénes creemos que somos. En una novela es crucial. Sherlock nos encanta, y no sólo por su mente, sino por su gorra de doble visera.

De modo, pues, que si ustedes también son de los que se interesan por esa clase de detalles, siéntanse reivindicados. Y si alguna vez meto la pata con la doble faja, no lo duden: escríbanme esa carta.

Gabrielle Roy

En nueve partes

(2016)

1. PREÁMBULO

Leí mi primera obra de Gabrielle Roy a los dieciséis años. Era el año 1956 y yo estaba en último curso en un instituto

suburbano de Toronto.

La Segunda Guerra Mundial había terminado hacía apenas una década, pero a nosotros ya nos parecía historia antigua. Muchas de las cosas de esa guerra, incluido el Holocausto, habían quedado bien enterradas a sabiendas. La Guerra Fría había comenzado; Alemania Occidental era un aliado importante y había que tener tacto con ella. La URSS —que había sido un socio esencial durante el conflicto— era ahora el enemigo y el sonriente tío Joe Stalin se había transformado en el Malvado Gran Hermano. Muchas de las actitudes y costumbres de la época de la contienda habían quedado arrumbadas junto con las cartillas de racionamiento. Los bienes de consumo manaban a borbotones del cuerno de la abundancia posbélico.

A principios de los años cincuenta comenzó a hacerse propaganda de la felicidad doméstica con el objetivo de expulsar a las mujeres de la fuerza de trabajo y dejar sitio para los hombres que regresaban del frente. El *baby boom* estaba en pleno apogeo, y tanto publicistas como políticos promovían el ideal de los cuatro hijos, la lavadora automática y la casita de dos plantas. Aunque *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir se había publicado en 1949 y traducido al inglés en 1953, la segunda ola feminista ni estaba ni se la esperaba, al menos no entre las que cursábamos la secundaria. (El libro de Beauvoir no caló entre las de nuestra generación hasta que en 1963 apareció *La mística de la feminidad* de Betty Friedan. Por lo demás, nos daba la impresión de que esos libros no nos describían a nosotras, sino a nuestras madres y abuelas).

Los jóvenes de nuestra quinta tampoco se devanaban los sesos con los problemas de los hombres que se vestían con traje de franela gris; estos últimos habían vivido una guerra y estaban acostumbrados a mucha más adrenalina de la que podía proporcionarles un trabajo de oficina. Cada vez les

interesaban menos las casitas de dos plantas y la esposa y más las conejitas de *Playboy* de Hugh Hefner, veterano de guerra como ellos.

A modo de comparación, las adolescentes de los cincuenta vivíamos en lo que podríamos llamar la «Antigua Edad de Betty y Veronica». Los tebeos de la editorial Archie aún describían una realidad identificable con la nuestra: maestras de escuela solteronas; directores de colegio cómicos y calvos; muchachas que horneaban bollos en clase de Economía doméstica para que los chicos que cursaban artes industriales hicieran ruiditos de asentimiento mientras se frotaban el estómago. El sexo era Archie con un corazón dibujado encima de su cabeza. Así eran las cosas: el amor y el matrimonio eran tan inseparables como el caballo del carro. A nadie se le había ocurrido todavía preguntarle al caballo qué opinaba al respecto.

Entretanto, en el mundo exterior, la aniquilación por bomba atómica era una espantosa posibilidad y el macartismo había conseguido que cualquier alusión al bienestar social y los derechos de los trabajadores sonara a traición comunista. Desde que los tanques soviéticos habían aplastado la revolución húngara, a todos nos había quedado muy claro que el comunismo era algo terrible. Expresiones que habían hecho fortuna durante los años treinta y cuarenta del siglo XX habían desaparecido. Ya nadie podía decir «clase obrera» o incluso «paz mundial» sin atraer miradas suspicaces. En el mundo del cine de serie B, estaban de moda las invasiones de marcianos que se apoderaban de tu cerebro y te ponían en contra de los tuyos: era evidente que el espacio exterior estaba lleno de comunistas, pero también el espacio interior. Estaban por todas partes.

Así las cosas, *Bonheur d'occasion*, la obra maestra de Gabrielle Roy publicada en 1945, debió de meter el miedo en el cuerpo a más de uno de esos exaltados educadores de los años cincuenta.

No sólo las solapas de la edición estadounidense de 1947 hablaban sin tapujos de «clase obrera», sino que, además, la novela en sí hacía hincapié en las desigualdades económicas y sociales, y su personaje más idealista aspiraba a una «sociedad justa». Después de Roy, habría que esperar al discurso de Pierre Trudeau de 1968 para volver a oír esa expresión pronunciada con el mismo orgullo. (Se hace extraño recordarlo ahora, cuando cuestiones como la igualación salarial del «1 %» y la creación de empleo han vuelto a cobrar protagonismo, pero así eran las cosas en los remilgados años cincuenta).

2. GABRIELLE ROY EN MANOS DE MADAME WIACEK

Quizá la política de la Guerra Fría pueda explicar por qué el plan de estudios de mi instituto incluía la lectura de *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy, y no la de *Bonheur d'occasion*.

La novela de Roy era una de las lecturas obligatorias para el examen final de Literatura francesa, examen que determinaba el acceso o no a la universidad. Los *élèves* nos deteníamos en cada palabra bajo la guía de nuestra meticulosa profesora, madame Wiacek. Como sugiere su nombre, madame Wiacek no era francesa ni quebequesa, sino polaca; el francés era por entonces la segunda lengua de los polacos cultos.

Así era como una clase entera de anglófonos canadienses con acentos atroces estudiábamos francés: con la ayuda de un libro escrito por un francófono de Manitoba y bajo la tutela, a menudo divertida, de una mujer que, tras escapar de los nazis y los rusos, había emigrado a Canadá y de algún modo había terminado en un mundano barrio residencial de clase media del Toronto de la posguerra.

La peor de las amenazas en el horizonte no era una invasión de las *Sturmabteilung* o de los comisarios políticos, sino los

bailes de los viernes, cuando los adolescentes se congregaban en el gimnasio a bailar rock and roll bajo la supervisión de la profesora de alemán, que era búlgara, y el profesor de latín, que era un trinitense de ascendencia india. Esta mezcolanza étnica de estudiantes y profesores no tenía nada de inusitado: mi instituto se definía como escocés, a pesar de que algunos de los estudiantes eran chinos y armenios. Esta mezcla incongruente era algo muy canadiense y habría despertado las simpatías de la propia Gabrielle Roy, quien ya había explorado la multiplicidad étnica del país mucho antes de que este tipo de indagaciones se pusieran de moda.

La manera en que abordamos el libro de Gabrielle Roy fue de lo más francesa. Practicamos la clásica *explication du texte*: una lectura atenta de la obra en sí. Analizamos las estructuras sintácticas, pero descubrimos poco sobre su autora. También en clase de Literatura inglesa, el método de análisis preferido era el del *New Criticism*, razón por la que el factor biográfico poco menos que se obviaba: lo sabíamos todo sobre *El alcalde de Casterbridge*, pero nada sobre Thomas Hardy (y quizá mejor, porque menudo pesimista).

Esta ausencia de lo biográfico me parecía normal entonces, pero ahora me llama la atención, sobre todo porque la historia de Gabrielle Roy es tan interesante como la de Luzina Tousignant, la heroína de *La Petite Poule d'Eau*. ¿Quién era Gabrielle Roy? ¿Cómo se hizo escritora? ¿Y por qué se incluyó su obra en un plan de estudios en general dominado por autores europeos, tanto en francés como en inglés? Hombres europeos muertos, cabría puntualizar. En inglés había un par de mujeres, pero también estaban muertas.

Y sin embargo, hete aquí que una autora canadiense viva se había hecho un hueco en el plan de estudios. Aquello resultaba sorprendente, pero nunca se comentó. En clase de Francés, el temido *dictée* acaparaba toda nuestra atención, mientras que

cuestiones como el género, la nacionalidad, la clase, el colonialismo y las peculiares circunstancias de la vida de cada artista quedaban ocultas entre bastidores, a la espera de salir a escena a lo largo de la década siguiente.

Aun así, la persona sabia y anónima que seleccionó a Gabrielle Roy debía de tener sus razones. ¿Cómo se las arregló Gabrielle Roy para pasar la criba?

3. GABRIELLE ROY ERA MUY FAMOSA

La respuesta fácil es que Gabrielle Roy era muy famosa. A nosotros nadie nos había hablado de ella, pero su fama era bien conocida para la generación de profesores que la había elegido.

Había saltado a la fama con *Bonheur d'occasion*, su primera novela; el original francés se publicó en Montreal en 1945, cuando la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de finalizar. La traducción inglesa, titulada *The Tin Flute* [La flauta de hojalata], apareció en 1947 y The Literary Guild of America, que por entonces era un peso pesado en el mundo editorial, lo seleccionó como libro del mes. La primera edición vendió 700.000 ejemplares, una cantidad casi inaudita hoy en día, sobre todo para una novela literaria. Después de eso llegó su triunfo en Francia, donde fue la primera canadiense en obtener el prestigioso Premio Femina. También obtuvo el Premio del Gobernador General en Canadá.

Se vendieron los derechos para adaptarla al cine y para traducirla a una docena de lenguas, y Gabrielle Roy se convirtió en una celebridad literaria; tanto es así que optó por regresar a Manitoba para huir de las presiones a las que la sometían tanto la prensa como sus admiradores. El suyo fue un éxito sin precedentes en el mundillo literario canadiense, mayor incluso que el de Gwethalyn Graham, cuya novela *Earth*

and High Heaven [La tierra y el cielo], de 1944, fue el primer libro canadiense que encabezó la lista de los más vendidos de *The New York Times*.

4. LA HISTORIA DE CENICIENTA, MÁS O MENOS

Parte del atractivo de Roy residía en que su vida parecía el cuento de Cenicienta, sólo que Gabrielle Roy nunca tuvo hada madrina. Había salido adelante a costa de mucho esfuerzo, algo con lo que la mayoría de los canadienses podían identificarse, ya que ellos habían salido adelante de la misma manera. Por lo demás, el tema estaba de moda en literatura: los locos años veinte nos habían dejado historias de riqueza y despilfarro, como *El gran Gatsby*, pero los sucios años treinta se distinguieron por algunas novelas icónicas sobre la pobreza, como *Las uvas de la ira* de John Steinbeck. Los plutócratas quedaron relegados a las novelas románticas; era la hora de las «masas». No sólo la novela de Gabrielle Roy, sino su vida, estaba en sintonía con los tiempos.

Roy nació en Saint-Boniface, un distrito de Winnipeg de mayoría francófona. Sus padres eran inmigrantes que habían llegado a Manitoba atraídos por la prosperidad que siguió a la Confederación. Su padre procedía de la comunidad acadiana de Nuevo Brunswick; su madre era quebequesa. En lo político, Léon Roy era liberal, y cuando los liberales de Wilfred Laurier accedieron al poder en 1896 empezó a trabajar para el Gobierno federal como agente de inmigración, ayudando a los extranjeros a asentarse en la provincia. (Lo de trabajar para el Gobierno tiene sus pros y sus contras: cuando los conservadores ganaron las elecciones de 1915, monsieur Roy fue despedido, a seis meses de jubilarse).

La familia de Roy no era rica, pero tampoco pobre. Antes de

quedarse sin empleo monsieur Roy tuvo tiempo de construirse una buena casa en la rue Deschambault, en una zona recientemente urbanizada de Saint-Boniface. La casa se convertiría en el epicentro de los relatos semiautobiográficos de Roy, reunidos en el volumen *Rue Deschambault*, de 1955 (traducidos al inglés con el título *Street of Riches* [La calle de la riqueza]).

Gabrielle era la menor de once hijos, de los cuales ocho seguían con vida. Nació en el año 1909, el mismo que mi madre. Es decir, que cuando llegó su extraordinario salto a la fama, rondaba los cuarenta. Tenía cinco años cuando estalló la Primera Guerra Mundial, nueve cuando terminó y diez cuando en 1919 la epidemia de gripe española asoló el planeta, matando a veinte millones de personas en todo el mundo, cincuenta mil de ellas en Canadá, cifra sustancial tratándose de un país con una población de algo más de ocho millones y medio de habitantes.

Durante la infancia de Roy la viruela todavía hacía estragos, lo mismo que la tuberculosis, la difteria, la tosferina, el sarampión, el tétanos y la polio. La tasa de mortalidad infantil era alta, al igual que la de mortalidad materna. Tanto ser como tener un bebé era mucho más arriesgado que hoy en día, y es algo que merece la pena señalar, ya que los bebés son una presencia constante en la obra de Roy.

En 1919 también tuvo lugar la huelga general de Winnipeg, acaso el acontecimiento histórico más importante en la historia de los derechos laborales en Canadá. Las inclinaciones políticas de Roy —liberal, igualitaria, simpatizante con los explotados— se formaron a una edad muy temprana, como resultado no sólo de los acontecimientos que tenían lugar a su alrededor, sino también de la actitud de su familia hacia éstos.

La familia de Roy era francófona, pero gracias a una singularidad legislativa recibió una educación bilingüe, ya que

Manitoba lo era cuando se estableció como provincia en 1870. No obstante, con el paso del tiempo el prestigio del francés como lengua oficial declinó y, en 1916, cuando Gabrielle Roy tenía siete años, Manitoba aprobó una ley que convertía el inglés en la única lengua de enseñanza en los colegios públicos. (La medida molestó sobremanera a la población francófona, que vio en ello una grave traición a los principios fundacionales de la provincia). En todo caso, Roy estudió durante doce años en la Académie Saint-Joseph, un colegio de monjas donde se enseñaba tanto en inglés como en francés. De este modo no sólo se formó como bilingüe, sino que tuvo acceso a la gran literatura escrita en ambas lenguas, lo cual suponía una tremenda ventaja para una futura novelista.

El camino que Roy siguió después de graduarse fue el habitual entre las jóvenes de su tiempo. Ingresó en la escuela normal —un curso de formación para maestras— y comenzó a enseñar en escuelas públicas rurales. Las mujeres jóvenes no disponían de un amplio abanico de salidas laborales, y menos en los años de la Gran Depresión, que empezó en 1929, cuando Roy tenía veinte. Con el tiempo obtuvo una plaza en una escuela anglófona de Winnipeg, y eso le permitió vivir en la casa de sus padres.

Ahorró el dinero que ganaba dando clases, pero, a diferencia de muchas otras jóvenes, no ahorraba para casarse. En lugar de ello se fue a Europa con la intención de convertirse en actriz profesional.

Durante sus años como profesora Roy había actuado tanto en francés como en inglés en compañías de esas que tanto proliferaban en el Canadá de la época —el «pequeño teatro» de semiaficionados—, concretamente en Le Cercle Molière y el Winnipeg Little Theatre. Era una apasionada de la interpretación y, a la vista de la buena acogida de la crítica, pensó que podía hacer carrera. Cuando vemos fotos de su

juventud es fácil entender por qué: tenía los pómulos altos y los rasgos cincelados de las bellezas de la gran pantalla de los años treinta. Al mismo tiempo escribía y había conseguido publicar alguna que otra pieza en revistas locales y nacionales.

En 1937 se sentía preparada para dar el paso. Era un paso que los canadienses, y hasta los estadounidenses, decididos a seguir una carrera artística del tipo que fuera —en la pintura, la interpretación, la música, la escritura— llevaban dando desde hacía décadas. Había que ampliar horizontes; había que viajar a Europa, donde el arte se tomaba en serio, o ése era el mito. (Y así seguía siendo a comienzos de los sesenta, cuando yo era una joven artista, de modo que lo entiendo muy bien).

Pese a la hostilidad de su familia —como hija soltera, ¿no era su deber quedarse en casa para cuidar a su madre, viuda y ya entrada en años?—, Roy se marchó a Europa. Su primer destino fue París, donde sólo permaneció un par de semanas; me imagino que encontraría algún problema debido a su acento «provinciano» y el consiguiente esnobismo con el que es sabido que se trataba a los francófonos norteamericanos. De ahí fue a Inglaterra. En aquella época el Imperio británico todavía existía y los canadienses podían entrar en Gran Bretaña con relativa facilidad. En Londres Roy se relacionó con otros jóvenes expatriados, entre ellos algunos amigos de Manitoba, y también se matriculó en la Escuela Guildhall de Música y Teatro, que había añadido lo de «Teatro» a su nombre apenas dos años antes.

Guildhall no era la mejor escuela de interpretación de Inglaterra, pero aun así no creo que Roy lo tuviera fácil. Cuesta imaginarse cómo debió de ser esa experiencia para alguien con tanto carácter y ambición como ella. El teatro de aficionados en Canadá era una cosa, pero en Inglaterra, tierra de actores, debía de ser más difícil no renunciar al sueño de los escenarios. En cualquiera de las capitales culturales del mundo —en París,

en Londres—, a Roy se la calaba al instante como alguien proveniente de la periferia; o mejor dicho, de la periferia de la periferia. Manitoba, ¿y eso dónde cae? Más aún: Canadá, ¿y eso dónde cae? En la década de 1970, cuando lo viví en mis propias carnes, ésa era la actitud de los ingleses para con los advenedizos de las colonias. (No así en Escocia, Irlanda o Gales, pero Roy no viajó a esos países).

La cuestión es que, mientras hacía lo que cualquier joven turista —visitar museos, ir al teatro, pasar tiempo en el campo —, retomó su otra afición: la escritura. Poseer cierto talento para la imitación puede resultar igual de útil para la ficción como para las tablas. Ya tenía experiencia publicando, y consiguió colocar tres textos en una importante revista parisina. Paradójicamente, fue en Inglaterra donde se convenció de que su vocación era escribir y de que tenía madera para triunfar en ese campo.

Corría ya el año 1939. Como muchos habían pronosticado, empezaba la Segunda Guerra Mundial. Roy hizo un último viaje a Francia, esta vez a la campiña, y en abril zarpó de regreso a Canadá. A pesar del nuevo embate de las presiones familiares —ahora que ya se había dado un capricho, ¿no era el momento de dedicarse a cuidar a su anciana madre?— no volvió a Saint-Boniface. En lugar de ello se instaló en Montreal, donde emprendió la larga, dura y abnegada labor que, cinco años más tarde, daría como resultado el gran éxito de *Bonheur d'occasion*.

5. MONTREAL, CIUDAD DEL PECADO

Montreal era a la sazón la única ciudad canadiense equiparable a Nueva York. Era la capital financiera de Canadá: una urbe bulliciosa, cosmopolita, multilingüe y sofisticada, con una

arquitectura imponente —tanto antigua como victoriana— y una animada escena de clubes nocturnos frecuentada por músicos de jazz de primera fila. También era la ciudad del pecado, donde —según su fama— corría el alcohol, abundaban las prostitutas y campaba la corrupción municipal.

Comparado con eso, Toronto era pequeña y provinciana: mayoritariamente protestante, reprimida y repleta de «leyes religiosas» que dictaban, por ejemplo, quién podía beber qué y cuándo (casi nadie y casi nunca). Pese a ser la capital del país, Ottawa tenía menos vida aún que Toronto. Vancouver era un pequeño puerto, lo mismo que Halifax. Winnipeg había intentado alcanzar la gloria hacia finales del siglo XIX —la finalización del ferrocarril transcanadiense la convirtió en lugar de paso para productos como el trigo y el ganado—, pero la gloria había durado poco. Calgary y Edmonton seguían siendo dos puntitos del trazado ferroviario. Montreal, en cambio, estaba floreciendo, aunque resultó ser un lirio podrido en vez de una rosa sin mácula.

Y ahí estaba Gabrielle Roy, escrutándola con la mirada crítica inherente al forastero. Tuvo que sudar mucho para ganarse la vida, ya que, a diferencia de Mavis Gallant, que era empleada del *Montreal Standard*, ella no estaba en nómina de ningún periódico, sino que trabajaba por cuenta propia. Durante los años cuarenta, con la guerra todavía en marcha, Roy escribió para varias publicaciones, entre ellas *Le Jour*, *La Revue Moderne* y *Le Bulletin des Agricultures*, que, a pesar de su título y su público rural, era una revista de interés general. En ella publicó numerosos artículos de lo que ahora llamaríamos «periodismo de investigación». En varias de estas cabeceras publicó también «reportajes» —piezas de no ficción sobre asuntos de actualidad— y artículos descriptivos donde plasmaba observaciones e impresiones personales. Aparte de todo esto escribió ensayos donde expresaba sus opiniones de

manera bien argumentada.

Todos estos proyectos convirtieron a Roy en una buena conocedora de la vida íntima de la ciudad, en particular de sus facetas más sórdidas. Tuvo ocasión de observar de cerca los bajos fondos, donde conoció la más abyecta miseria. Ella había crecido en un entorno modesto, pero nunca había vivido en un barrio marginal. Su familia había tenido que apretarse el cinturón, en especial tras la muerte de su padre, pero nada comparado con las penurias de las que ahora era testigo.

Tras la aparición en 1945 de *Dos soledades*, la novela de Hugh MacLennan, se había puesto de moda pensar en Canadá como un país dividido en dos pueblos —el francófono y el anglófono— que no se comunicaban entre sí. Sin embargo, en Montreal había una tercera soledad: la comunidad judía. Este último grupo pronto se convertiría en objeto de profundo tratamiento literario de la mano de Mordecai Richler, un adolescente que crecía en el barrio de Saint-Urbain mientras Roy escribía su primera novela. Al igual que Richler, Roy identificó otra capa de soledad en la pobreza extrema que veía de primera mano en los arrabales de Saint-Henri, justo debajo del rico y privilegiado distrito de Westmount, una pobreza que aislaba tanto a las personas como la etnia o la religión. La gran barrera de *Bonheur d'occasion* no es tan sólo lingüística. Es una barrera de clase.

6. *BONHEUR D'OCCASION*: ATRACTIVO Y PUNTOS FUERTES

Bonheur d'occasion fue una novela que se apartó de manera radical de la tradición y, al mismo tiempo, tendió nuevas urdimbres que resultaban familiares tanto a sus lectores en francés como en inglés. Cuestionaba las ideas heredadas, incluyendo el patriotismo, la religiosidad, la posición de las

mujeres y las expectativas de lo que entonces aún se llamaba, con toda naturalidad, «la clase trabajadora».

Fue un libro adelantado a su tiempo, pero no tanto como para desorientar a los lectores. Sus observaciones eran implacables, aunque se abstenía de juzgar con excesiva dureza a los personajes. Describía una época dura, aun cuando se permitía añadir alguna cucharadita de empatía para suavizar la mirada.

El título, *Bonheur d'occasion*, tiene varias capas de significado en francés: *bonheur* es «felicidad», y *d'occasion* puede significar «usado» o «de segunda mano», pero también «ganga», «ocasión» u «oportunidad». Por tanto, una felicidad de segunda mano que, al mismo tiempo, es una feliz oportunidad. Y así podrían describirse los acontecimientos que determinan la vida de los personajes de la novela, dispuestos a aprovechar la menor ocasión que el destino les ponga delante, por indecente que ésta sea.

La editorial inglesa concluyó, con razón, que no había forma de comprimir todos estos sentidos en un título con gracia, y acabaron optando por *La flauta de hojalata*, que hace alusión a un objeto que tiene una gran importancia en la novela: la flauta de hojalata es un juguete que el pequeño Daniel Lacasse desea con toda su alma y que, a pesar de su bajo precio, resulta demasiado caro para su pobre madre. Daniel sólo obtendrá la preciada flauta cuando esté en el hospital, a punto de morir de lo que se describe como una «leucemia», pero para entonces ya habrá perdido el interés por ella. Algo parecido les ocurre a varios de los personajes que aparecen en esta novela tan densamente poblada.

Todas las novelas pertenecen a su época. En el caso de *Bonheur d'occasion*, esa época es la de la guerra. El dinero corre, pero no para todo el mundo: los efectos de la Gran Depresión todavía se dejan sentir y muchas vidas se han quebrado bajo su

peso.

Roy rara vez pone nombre a sus personajes sin añadirles un sentido semioculto. Si consultan páginas web de genealogía, verán que el apellido Lacasse —el de la familia que ocupa el corazón de la novela— proviene de un término galo que quería decir «roble» —un árbol útil y robusto—, pero que también podría hacer referencia a un constructor de cajas. Pero «*casser*», en francés, también significa «romper». En la familia Lacasse hay algunos robles lo bastante robustos como para sobrevivir a las penalidades que les han salido al paso, pero aun así están atrapados en un cajón. También están rotos: más que correr, renquean; van perdiendo terreno.

El padre de los doce hijos Lacasse —once cuando empieza el libro, diez cuando uno de ellos muere, y otra vez once cuando nace el último— se llama Azarius. Se trata de un nombre poco común incluso en el Canadá francés de la época. Es el nombre de una hierba con propiedades sedantes, pero también el de un personaje bíblico: Azarías se llama uno de los tres jóvenes arrojados a un horno ardiente en el libro de Daniel.

En las traducciones inglesas de la Biblia, la oración de Azarías se omite por considerarse apócrifa, pero en las versiones católicas aparece a continuación de Daniel 3:23. Parte de ella dice así: «Nos entregaste en poder de enemigos injustos e incircuncisos apóstatas, y a un rey el más inicuo y perverso de toda la tierra, y ahora no podemos abrir nuestra boca. La vergüenza y el oprobio han caído sobre tus siervos y sobre todos los que te veneran. Por tu nombre, no nos deseches para siempre, no anules tu alianza».

Los nombres de los personajes de Gabrielle Roy tienden a la ironía, de aquí que Azarius Lacasse no sea ningún héroe bíblico. Es más bien un soñador poco pragmático que va de empleo en empleo, siempre con la idea de que algún día se le ocurrirá un plan para hacer fortuna. Pasa gran parte del tiempo

charlando con otros hombres de Saint-Henri, llegando tarde al trabajo y viendo cómo lo despiden. Como dice Florentine, su hija mayor, nunca tiene mucha suerte.

Sin embargo, si estoy en lo cierto en cuanto a la procedencia de su nombre, sí vemos al cabeza de la familia Lacasse sometido a una prueba de fuego a manos de un rey malvado e injusto. En el contexto de la novela, el rey injusto sería la gente rica y poderosa de Montreal, la que manipula el sistema social que, en tiempos de guerra, exige que los hombres de Saint-Henri lo den todo, incluida su vida, y a cambio sólo reparte injusticia y desigualdad. Así lo expresa un vecino de Saint-Henri que se ha alistado en el ejército. Cuando llega a Westmount, donde viven los ingleses ricos, piensa:

> Al mirar hacia las altas vallas, los sinuosos paseos de grava, las suntuosas fachadas de las casas, se preguntó: «¿Darán todo lo que tienen que dar?»
>
> La rica piedra pulida relucía como el acero, dura, indescifrable. Y de repente sintió la enormidad de su presunción y de su inocencia [...]. «Nada en este mundo puede ser más barato que vuestra vida. Nosotros, la piedra, el hierro, el acero, la plata y el oro, somos cosas que cuestan caras».

Si esos reyes injustos les exigen sus brazos, piernas y vidas a los hombres de Saint-Henri, ¿qué les exigen a las mujeres? En una palabra: hijos. Pero hijos de determinado tipo: los nacidos dentro del matrimonio, pues la sociedad no está para financiar orfanatos.

En Quebec eran los años de la *revanche des berceaux*, la revancha de las cunas. El término se originó en Quebec antes de la Primera Guerra Mundial, partiendo de la teoría de que si los francocanadienses tenían más hijos que los ingleses, los aventajarían en número y podrían vengar la caída de Nueva Francia y la subsiguiente dominación anglófona. Así pues, tanto

la Iglesia como las autoridades cívicas de Quebec promovieron e idealizaron oficialmente la maternidad, sobre todo la maternidad prolija. Se consideraba que las madres que tenían diez, doce, catorce o más hijos cumplían con su deber para con la comunidad católica francófona, y sus familias eran motivo de alabanza.

Quienes pagaban con su cuerpo, su salud y la salud de sus hijos eran las mujeres fértiles de las zonas rurales pobres —a las que Marie-Claire Blais analizaría en su novela de 1965 *Une saison dans la vie d'Emmanuel* [Una temporada en la vida de Emmanuel]—, pero también y sobre todo las mujeres pobres de las ciudades, que vivían en condiciones de hacinamiento aún mayores que las de aquellas miserables granjas. Los bebés nacían sin cuidado ni ceremonia de ningún tipo: la sanidad pública aún no existía y la gente evitaba ir al hospital, en parte por el gasto, pero también por ahorrarse la humillación. Los hospitales podían condonar los honorarios a los pacientes sin recursos, pero éstos temían que los mirasen con malos ojos por vivir de la caridad. En Saint-Henri lo habitual era parir en casa con la ayuda de una partera, y no en un hospital atendida por médicos.

En esto, como en tantas otras cosas, Rose-Anna Lacasse es un personaje típico: evita ir al hospital. Rose-Anna es un nombre maternal, ya que Rose alude a la Rosa Mística, una de las advocaciones de María, y Anna a santa Ana, madre de la Virgen. La vida de Rose-Anna gira por entero alrededor de la familia. Trabaja como una esclava para poner comida sobre la mesa y para que su prole pueda dormir con un techo sobre la cabeza. Los Lacasse se las ven y se las desean para llegar a fin de mes, y sus miembros viven en condiciones precarias, hacinados como sardinas en distintos cuchitriles de los que los van desahuciando.

A Rose-Anna nadie le agradece demasiado sus esfuerzos: los

hijos mayores la explotan —sobre todo el mayor, Eugène, que siempre anda pidiendo— y se molestan cuando les pide que contribuyan a los gastos de la casa.

De vez en cuando Rose-Anna se derrumba y maldice su desgracia: la familia se rompe, no tiene adónde acudir; ¿qué puede hacer? No puede prestar a sus hijos menores la atención que requieren por la sencilla razón de que son demasiados. Cuando por fin se lleva al pequeño Daniel al hospital para que le vean esos grandes moratones violáceos que le salen en las piernas, el médico la reprende con un sermón sobre la desnutrición. No es de extrañar que Yvonne, su hija preadolescente, cuando le preguntan si tiene ganas de ser mayor y casarse, responde que al contrario, que lo que quiere es hacerse monja. La vocación religiosa era de las pocas alternativas a una vida consagrada a traer hijos al mundo, a menos, claro, que una pudiera permitirse ingresar en una escuela normal para luego trabajar como maestra.

El otro personaje femenino principal de la novela es Florentine, la hija mayor de Rose-Anna. Una vez más, el nombre no es casual: el significado primario de la palabra alude a «florecer», y en efecto Florentine es una bonita muchacha de diecinueve años. Pero una *florentine* es también un tipo de torta plana y quebradiza, adjetivos que describen el aspecto y el carácter de la joven: una muchacha muy delgada que finge una actitud altanera y despectiva con el fin de ocultar sus miedos e inseguridades.

Los florentinos son también los habitantes de Florencia, y eso nos hace pensar en la famosa «hoguera de las vanidades» de Savonarola, ya que el principal rasgo de la personalidad de Florentine es su vanidad. Sólo existe como un reflejo en un espejo o en la mirada de los demás. Trabaja en la cafetería de un almacén de todo a cinco centavos, y aunque entrega parte de lo que gana a su madre, dedica el resto a comprar

maquillaje, perfumes baratos y otras fruslerías. Sueña con atraer a los hombres para luego rechazarlos, pero la primera vez que lo intenta se acaba enamorando, si bien el suyo es un amor mezclado con orgullo y avaricia, ya que lo que ella desea en realidad es conquistar y poseer.

Como en *Cumbres borrascosas* o en las revistas femeninas de los años cuarenta, Florentine tiene dos pretendientes. Uno de ellos es como Linton: socialmente por encima de Florentine, idealista y bondadoso, pero sexualmente poco atractivo. El otro es una especie de lord Byron: cínico, apasionado, poco de fiar, como Heathcliff. Pero aquí ambas tramas divergen, ya que en *Cumbres borrascosas* el aventurero adora a la heroína, mientras que en *Bonheur d'occasion* se aprovecha de ella para luego huir de la ciudad.

Florentine descubre que, para una vez que se aparta de la virtud —aunque la escena se describe en términos casi de violación—, se ha quedado embarazada. El nombre del amante es muy sugerente: Jean Lévesque. En Quebec el nombre de Jean siempre hace referencia a Juan el Bautista, el eremita misógino que denigra a Herodías. El apellido Lévesque significa «obispo». Como cuenta otro personaje, a Jean no le gustan mucho las mujeres. De modo que no cabe esperar nada él, aun cuando Florentine lograra dar con su pista; cosa que, para humillación suya, no consigue.

La palabra que Roy emplea para describir el estado mental de Florentine cuando descubre que está encinta es «terror». Se pone frenética: siente en la nuca el aliento de la ignominia y el descrédito. Si la gente se entera de que está embarazada, su familia perderá la poca dignidad que le queda. ¿Qué puede hacer? En aquella época no había ayudas sociales para las madres solteras. Abortar (aparte de ilegal) era poco menos que imposible; de hecho, Florentine ni siquiera se lo plantea.

Algunas veces a las muchachas embarazadas se las enviaba a

«hogares para madres solteras», por norma gestionados por alguna iglesia; a los vecinos les decían que se habían ido a visitar a una tía, pero todo el mundo sabía qué quería decir eso. Nada más dar a luz se separaba a las madres de sus hijos, a los que se daba en adopción o se internaba en un orfanato. La pérdida de dignidad de una muchacha afectaba a sus posibilidades de conseguir empleo y podía suponer incluso que acabase convirtiéndose en prostituta de bajo coste, como esas a las que frecuentan algunos de los varones de la novela. No es de extrañar que Florentine esté consternada.

Seducidas y abandonadas, unas veces preñadas y otras no, la lista de este tipo de jóvenes en la novelística del siglo XIX es tan larga como el inventario de sus penalidades: hospicios, locura, prostitución, hambre, suicidio. Aunque no se «descarriase», si a una chica la sorprendían en circunstancias comprometidas, el resultado era el mismo: Maggie Tulliver, de *El molino del Floss* de George Eliot, es una «perdida» igual que Tess la de los d'Urberville o Lily Bart, de *La casa de la alegría* de Edith Wharton.

Pero Florentine posee una gran voluntad de supervivencia e ingenia una solución. Sin informar a nadie de su tesitura, se va en busca de su otro pretendiente —buen chico, pero poco atractivo— y lo engatusa para casarse con él, aun cuando no lo ama. De manera muy apropiada, su salvador se llama Emmanuel. Es militar y está a punto de partir para ultramar, de suerte que Florentine no sólo consigue un padre para su hijo, sino también una pensión del Estado que le permitirá vivir con cierto desahogo. La guerra resulta ser su salvación. La suya es una felicidad de segunda, pero algo es algo. Y además puede comprarse un abrigo nuevo.

Uno de los logros de Roy en *Bonheur d'occasion* es su rechazo de la compasión fácil. En su libro no hay campesinos nobles y de buen corazón: la madre de Rose-Anna, que todavía vive en

el campo, es un monstruo intransigente y frío, aunque eso sí, no escatima con la comida. Tampoco hay pobres llenos de virtud: esa gente tiene demasiados problemas para ser virtuosa. (En un momento dado Rose-Anna se pone a rezar; en una novela de tiempos anteriores podría haber tenido una visión, como los santos, pero aquí en cambio lo que ve es un enorme rollo de billetes de un dólar). Rose-Anna es una mujer de una tenacidad asombrosa, aunque también un ser bastante insoportable.

El único personaje al que podríamos calificar de moralmente virtuoso es Emmanuel, un hombre discreto y de clase media. Sin embargo, se deja engañar por su idealismo, sobre todo en lo tocante a Florentine, a la que conoce durante una visita a un barrio marginal. La conciencia social de este pobre diablo lo lleva a relacionarse con los indigentes de Saint-Henri y a casarse con una mujer de una clase muy inferior a la suya. Obviamente esa unión no le hace demasiada gracia a su familia.

El hecho de que Roy se negase a comulgar con la idea habitual hasta entonces de «los pobres» y, al mismo tiempo, sugiriera que merecían un mejor trato contribuyó sin duda al éxito de la novela. Además, se publicó en un momento propicio: la guerra estaba llegando a su fin y quienes habían sobrevivido estaban dispuestos a considerar cómo podía repartirse la riqueza de una manera más justa.

Con todo y con eso, la mayor aportación que *Bonheur d'occasion* hizo a la sociedad la encontramos quizá en el ámbito de los derechos de las mujeres. Roy no utiliza el lenguaje del feminismo: de hecho, el feminismo sufragista de la primera ola estaba pasado de moda y el lenguaje sexualmente liberado de la segunda todavía no se había inventado. Por eso la autora muestra más que dice, y lo que nos muestra es una situación cruel a la par que injusta. ¿Cómo se le puede exigir a un ser

humano que dé a luz, alimente y críe a toda esa prole sin apenas ayuda? Tanto los quebequeses como cientos de miles de lectores de otras regiones vieron la política de la provincia a través de los ojos de Roy y se quedaron horrorizados.

Antes de que la Norteamérica inglesa viera nacer la segunda ola del feminismo, ésta ya estaba en marcha en Quebec, aunque su aspecto era distinto. La Revolución Tranquila de los años sesenta acabó con el control que ejercía la Iglesia sobre la reproducción de las mujeres. Las hijas de familias con doce hijos se negaron a emular a sus madres. No es casualidad que el movimiento feminista llegase antes, con más fuerza y más ruido en Quebec que en el resto de Norteamérica: había más cosas a las que enfrentarse. De tener la tasa de natalidad más alta del continente, Quebec pasó en cuestión de décadas a registrar la más baja. Eso ha acarreado otros problemas, pero ésa ya es otra historia.

7. EL SÍNDROME DE LA SEGUNDA NOVELA

Para un escritor, que su primera novela obtenga un éxito apoteósico no siempre es una bendición: las expectativas con respecto a la segunda pueden llegar a ser paralizantes. Además, cuando se trata de una novela que con tanto acierto ha sabido reflejar el signo de los tiempos, ¿qué hacer cuando esos tiempos han quedado atrás? A finales de los años cuarenta, cuando el entusiasmo por *Bonheur d'occasion* ya se había apagado, empezó la reacción anticomunista. Roy no podía volver a tocar los temas con los que había hecho fortuna. Sus dos novelas siguientes hablaban de «pequeñas personas», pero ya no se trataba de las pequeñas personas de los arrabales de Montreal.

La primera de estas novelas fue *La Petite Poule d'Eau*, el texto

con el que tuve que vérmelas en 1956. (La traducción inglesa se tituló *Where Nests the Water-Hen* [Donde anida la gallineta], cosa que le confiere unas resonancias florales y tennysonianas que la novela ciertamente no tiene). Para la ambientación, Roy regresó a la región de Petite Poule d'Eau, en Manitoba, donde había sido maestra un tiempo antes de su paréntesis europeo.

Al igual que con *Bonheur d'occasion*, el título francés resulta mucho más adecuado. *Poule* significa «gallina» y evoca la gallina que en la Biblia reúne a sus polluelos. Es una palabra con ecos maternales que describe con buen tino a Luzina Tousignant, la heroína. Además, el título es *La Petite Poule d'Eau*, no *La Grande Poule d'Eau*: se nos habla de un mundo pequeño, no grande.

Luzina, como Azarius, es un nombre poco común. Sospecho que Roy lo eligió por ser un diminutivo de «luz». Nuestra Señora de la Luz es una advocación de la Virgen María, y Luzina es un ser luminoso que centra sus esfuerzos en mejorar la educación del remoto rincón de Manitoba donde vive, con el fin de que sus hijos puedan llevar una vida mejor que la suya. (Lo consiguen, aunque el precio es que la abandonan).

Comparado con *Bonheur d'occasion*, *La Petite Poule d'Eau* es un libro dulce, ligero y nostálgico. No extraña que los educadores de Ontario de los años cincuenta decidieran —al margen de sus opiniones sobre la justicia social— que la primera era una novela poco apta para adolescentes. El embarazo no deseado de Florentine habría sido motivo de cartas de indignación de los padres, risitas en las aulas y más de un mal trago para madame Wiacek.

No es que no haya embarazos en *La Petite Poule d'Eau*: cada año toca uno. En aquellos tiempos, antes de que el control de la natalidad existiera de forma efectiva, ésa era una perspectiva aterradora para las jóvenes lectoras de mi generación. ¿Acabaríamos todas pariendo como conejas? Luzina, sin

embargo, afronta sus embarazos con serenidad, ya que le dan la oportunidad de viajar, ampliar horizontes e ir de compras a la ciudad.

El siguiente libro Roy fue *Alexandre Chenevert* (1954). Trata también de una persona humilde; tan humilde, de hecho, que el lector tiene que esforzarse para encontrarla interesante. La empresa que se propone Roy es de dimensiones heroicas: colocar a un individuo apocado en una situación asfixiante y bombardearlo con el ruido de la modernidad de la posguerra: anuncios por todas partes, malas noticias constantes en los periódicos. Alexandre no disfruta de nada: ni de su matrimonio, ni de sus vacaciones en el campo, que desembocan en un agitado tedio. Para rematarlo, contrae un cáncer y sufre una dolorosa muerte. Sólo al final del libro tiene un vislumbre de compasión humana.

Intenté leer *Alexandre Chenevert*. Quizá podríamos compararlo con *La muerte de Iván Ilich* de Tolstói, pero no saldría bien parado. O con Marshall McLuhan, la aldea global —de la que Alexandre forma parte contra su voluntad— y el interés por la publicidad, que McLuhan había explorado anteriormente, y con mayor sentido del humor, en *The Mechanical Bride* [La novia mecánica]. Sin embargo, tras detenerme a aplaudir la tentativa, la empatía, la escritura y la minuciosa atención al detalle, me veo obligada a saltar a la siguiente etapa en la carrera de Roy. Resulta mucho más convincente, pues tiene que ver con la formación y el papel del artista.

8. RETRATOS DE LA ARTISTA

En los once años que van de 1955 a 1966 Gabrielle Roy publicó tres libros que exploran el proceso de formación del artista: *Rue*

Deschambault (1955), traducida al inglés como *Street of Riches*; *La montagne secrète* (1961), traducida como *Hidden Mountain* [La montaña escondida]; y *La route d'Altamont* (1966), traducida como *The Road Past Altamont* [La carretera que sale de Altamont].

El segundo libro de este trío, *La montagne secrète*, habla del crecimiento espiritual de un trampero y pintor autodidacta, Pierre Cadorai, cuyo tema y lugar de trabajo son los bosques boreales canadienses. Su modelo es el pintor de origen suizo René Richard, quien, al igual que Roy, vivió una temporada en las praderas y en el norte, y con el que trabó amistad cuando ambos eran ya artistas reconocidos. Quizá no sea excesivo sugerir que el *coureur du bois*, esa admirable y aventurera figura de la anterior literatura francófona canadiense, siempre a la caza y captura de castores, se transmute aquí en la admirable y aventurera figura de un artista, siempre a la caza y captura de la belleza.

Una vez más, estamos ante un libro de su tiempo: Farley Mowat ya había inaugurado en 1952, con *People of the Deer* [Gentes del ciervo], una nueva manera de observar los temas del norte y la naturaleza, que venían preocupando a las anteriores generaciones de escritores y pintores. Pero lo que fascinaba a Roy no era tanto el norte como tal como las experiencias estéticas y místicas que vive su héroe en aquellos parajes, así como el proceso mediante el cual dichas experiencias se transforman en arte.

Los libros que van antes y después de *La montagne secrète* se adscriben a un interesante linaje literario que podríamos denominar «Retratos de la artista adolescente». El tema se presenta por primera vez en *Rue Deschambault* y se expande —aunque en dirección oblicua— en *La route d'Altamont*, donde Roy tira del hilo del «viaje como historia» y la transmisión de dones literarios de persona a persona, de generación a

generación.

Ambos libros se integran en una tradición más amplia: la de la mujer escritora como tema de sí misma. Las mujeres llevan tiempo escribiendo, pero sólo a partir de la popularización del *Bildungsroman* —la novela de formación— empezaron a escribir ficción acerca de los años formativos de una autora. (Ninguna de las heroínas de Jane Austen es escritora, por ejemplo. Tampoco aparece ninguna en las novelas de George Eliot).

A menudo, aunque no siempre, estas ficciones semiautobiográficas se disfrazan de «libros para chicas». La abuela de estas jóvenes literatas podría ser la Jo de *Mujercitas* (1868). Una de sus nietas sería sin duda Sybylla Melvin, de la novela *Mi impresionante carrera* (1901), de la australiana Miles Franklin. Otra sería la Emily de la serie Emily, la de Luna Nueva (1923) de L. M. Montgomery, en la que se inspiró a su vez Alice Munro para elaborar su propia versión del génesis de la mujer escritora en *La vida de las mujeres*. En los volúmenes *Un pájaro en la casa* (1970) y *El parque del desasosiego* (1974) podemos encontrar las variaciones de Margaret Laurence sobre este mismo tema. Es posible que el testimonio de Mavis Gallant sobre su propia formación se plasme en los relatos sobre Linnet Muir mejor que en ningún otro sitio. En el Canadá francófono, la escritora que más se ha ocupado del proceso de convertirse en escritora quizá sea Marie-Claire Blais.

¿Por qué este tema goza de tanta importancia en Canadá? Tres son los posibles factores que animaron a las jóvenes canadienses con inclinaciones artísticas a escribir en la primera mitad del siglo XX. Uno de ellos era la escasa variedad de opciones en otros campos. Casi todo se limitaba a la enseñanza, a trabajar como secretaria o enfermera, a la economía doméstica en sus múltiples variantes o a la confección. (Empezaban a abrirse oportunidades también en el mundo del periodismo, aunque no en las secciones de noticias). Otro factor

era el hecho de que en gran parte de Canadá imperaran condiciones propias de los territorios de frontera, con la consiguiente actitud hacia las ocupaciones artísticas. Los hombres debían ocuparse de cosas prácticas: la agricultura, la ganadería, la pesca, la ingeniería, la prospección, la tala, la medicina, la abogacía. El arte —tanto si se trataba de pintar flores como de actuar en grupos de teatro aficionado o de coquetear con la poesía— era un pasatiempo aceptable para las mujeres, siempre y cuando no aspiraran a dedicarse a ello de forma seria. Además, escribir era algo que se podía hacer en casa en los ratos libres.

Pero el tercer factor era la presencia de mujeres escritoras —en el mundo, pero también en Canadá— que disfrutaban a la vez de éxito y de visibilidad. En Inglaterra estaban Virginia Woolf y Katherine Mansfield; en Estados Unidos, Edith Wharton, Margaret Mitchell, Katherine Anne Porter, Clare Boothe Luce y Pearl S. Buck, esta última galardonada con el Premio Nobel. En Canadá, L. M. Montgomery y Mazo de la Roche. Y en Francia, Colette, una institución nacional y, a menudo, protagonista de sus propios escritos. Puede que entre las niñas no se fomentara activamente la escritura, pero tampoco se veía como algo del todo imposible, ya que muchas mujeres se habían dedicado a ello con provecho.

Los relatos de formación literaria de *Rue Deschambault* están ambientados en los años veinte y treinta del siglo XX, cuando Roy deja de ser una chiquilla para convertirse en adolescente. A primer golpe de vista los relatos —al menos los de la primera parte del volumen— no tratan en absoluto del oficio de escribir, sino de varios incidentes que tienen lugar en la casa familiar de Saint-Boniface —donde se cría Christine, la protagonista semiautobiográfica— o en las proximidades de ésta.

Es una calle heterogénea: en ella viven un par de huéspedes

afrocanadienses, una familia de inmigrantes italianos y un atribulado pretendiente holandés. Aparte, están los nuevos colonos a los que el padre de Christine ayuda a establecerse: dujobores y rutenios. El barrio dista mucho de ser una comunidad francófona en exclusiva. Es más bien —como el libro en sí— un espacio estructuralmente lábil, cambiante, multilingüe y repleto de historias felices y trágicas: multicultural en el sentido más generoso de la palabra.

Hacia el final del libro, en un relato titulado «The Voice of the Pools» [La voz de las albercas], la joven Christine, que cuenta ya dieciséis años, sube al cuarto del desván donde tanto tiempo pasa leyendo y mira por la ventana. Esta escena ficticia (a lo largo de los años Roy propondría muchas otras) es el momento en que se le despierta la vocación de escritora.

> Entonces vi, no lo que con el tiempo llegaría a ser, sino que debía emprender el camino para llegar a serlo. Tuve la impresión de que me encontraba en el desván y, a la vez, muy lejos: en la soledad del futuro; y que desde allí, desde aquella enorme distancia, me mostraba el camino a mí misma [...]. Y así fue como se me ocurrió la idea de escribir. Qué y por qué no lo sabía. Escribiría. Fue como un amor repentino [...]. Todavía no tenía nada que decir [...]. Quería tener algo que decir.

La muchacha comparte ese descubrimiento con su sufrida madre, que reacciona como cabría esperar: «Mamá parecía turbada».

Es lo que tienen las madres. Pero la de Christine le da un sermón al respecto:

> —Escribir —me dijo con tristeza— es duro. Debe de ser el trabajo más duro del mundo [...], si es que quieres hacerlo realidad, ¡claro! ¿Acaso no es como escindirse en dos [...], con una mitad que intenta vivir mientras la otra mitad observa, sopesa? —Y agregó—: Primero se

> necesita un don; si eso falta, todo serán lágrimas; pero si lo posees, quizá sea igual de terrible [...]. Porque lo llamamos «don», pero quizá sería mejor llamarlo «mandato». Se trata de un don muy extraño [...], no del todo humano. Creo que es algo que los demás no perdonan nunca. Este don es como un golpe de mala suerte que nos aleja de los otros, que nos separa de casi todo el mundo.

Ah, el *poète maudit*, condenado por su don malsano. En efecto, era la época, si no del escritor condenado, al menos sí del consagrado: el sacerdote del arte que forja la conciencia increada de su raza, como el Stephen Dedalus de Joyce. Y para las mujeres artistas la cosa era tanto peor: ellas ni siquiera podían aprovecharse de la ayuda de una esposa, estaban solas. Ni Christine ni su madre hacen distingos por razón de sexo al hablar de esto, pero teniendo en cuenta la época en que se escribió el cuento, es algo que se sobreentiende.

Con todo, la joven Christine hace algunas objeciones a la advertencia de su madre:

> Yo aún esperaba tenerlo todo: una vida auténtica y plena de afecto, como un refugio [...], y también tiempo para captar sus reverberaciones [...], tiempo para demorarme unos instantes a pie de la carretera para luego alcanzar al resto del grupo gritando feliz: «Ya estoy aquí, ¡mirad lo que he encontrado por el camino! [...] ¿Me estabais esperando? [...] ¿No me estabais esperando? [...] Oh, ¡esperadme!»

Sin embargo, no hay garantías de este agradable futuro dual. Al menos no en el relato. Si bien es cierto que Gabrielle Roy, a su manera, logró conjugarlo todo.

9. GABRIELLE ROY: MENSAJERA DEL FUTURO

Gabrielle Roy se tomaba muy en serio los nombres de sus

personajes, así que me permitirán que termine con una breve disquisición acerca del suyo. Roy significa «rey», que no está mal. Pero es que Gabrielle viene del arcángel Gabriel, el mensajero de mensajeros. Gabriel comunica las «buenas» nuevas (como cuando informa a la Virgen María de que va a tener un hijo que no espera, y no un hijo cualquiera), y también las «malas» (como que se aproxima el fin del mundo).

¿En qué consiste el papel del escritor? Cada época, y aun cada autor, responde a esta pregunta de forma distinta. Para Roy, en *Bonheur d'occasion*, consiste en anunciar el futuro en el presente. Me gusta imaginármela presentándose ante Rose-Anna en su momento de mayor desesperación para decirle: «El futuro será mejor».

En el resto de sus libros, la misión es otra. Se dedica a abrir las cortinas de unas ventanas que la gente ni siquiera sospechaba que estaban ahí —un remoto rincón de Manitoba, la vida cotidiana de la gente normal, el pasado perdido y exuberante de su provincia natal, los muchos viajes del artista— y les pide a los lectores que miren lo que hay al otro lado. Y a continuación —por pequeño, duro o extraño que sea lo que ven—, que entiendan y empaticen. Porque el ángel Gabriel es ante todo el ángel de la comunicación, y la comunicación es una habilidad que Roy tenía en muy alta estima.

Los billetes de veinte dólares canadienses de 2004 lucen una cita de Gabrielle Roy en el reverso, tanto en francés como en inglés: «*Nous connaitrons-nous seulement un peu nous-memes sans les arts?*» (¿Podríamos llegar a conocernos, aunque sea un poco, sin las artes?)

No, imposible. Precisamente hoy, cuando vemos que nuestra sociedad se halla escindida en el espectro político, cuando estamos llegando al límite en materia de recopilación de datos

y de división y especialización en las ciencias, y cuando por fin volvemos a una visión más holística del ser humano, las palabras de Roy resultan más relevantes que nunca.

Shakespeare y yo
Una tempestuosa historia de amor
(2016)

«¿Quién es su autor favorito?»: cada vez que me hacen esa terrible pregunta, yo siempre digo: «Shakespeare». Tengo razones muy astutas para ello: en primer lugar, nadie puede discutirlo, al menos dentro de la categoría de la lengua inglesa. Buena parte de lo que sabemos sobre tramas, personajes, teatro, hadas y blasfemias ingeniosas proviene de Shakespeare. En segundo lugar, si nombras a un autor vivo, los demás se enfadarán contigo por no haberlos nombrado, pero Shakespeare está muerto. Bien es cierto que el resto de los autores muertos también pueden enfadarse, pero es improbable que te pongan pegas a que lo menciones a él como primera opción. En tercer lugar, Shakespeare es ambiguo. No sólo sabemos entre poco y nada sobre lo que realmente pensaba, sentía y creía, sino que las propias obras son escurridizas como anguilas. Cuando crees que ya lo tienes, esa interpretación a la que tanto te había costado llegar se escabulle por una fisura inesperada y te quedas ahí con cara de tonta.

Por eso Shakespeare es infinitamente interpretable, y, de hecho, ha sido infinitamente interpretado. Hemos tenido un *Ricardo III* fascista, un *Macbeth* de las Primeras Naciones canadienses, una *Tempestad* ambientada en el Ártico, otra con un Próspero femenino llamado Próspera, interpretada por

Helen Mirren. En el siglo XVIII la gente prefería un *Rey Lear* en el que Cordelia no se muere y todo acaba bien, y hasta se hizo una adaptación operística de la *Tempestad* que se convirtió en la versión más representada de la obra a lo largo de ese siglo. Incluía apenas una tercera parte del texto original de Shakespeare; Calibán tenía una hermana llamada Sycorax; Miranda, una llamada Dorinda; y se añadía un muchacho de más para que Dorinda tuviera con quien casarse. Próspero lo tenía encerrado en una cueva porque se decía que si veía a una mujer, se moriría. Casi con toda seguridad todas hemos conocido a algún chico así.

Lo que quiero decir es que la gente lleva años reinventando a Shakespeare, a menudo con resultados bien peculiares.

También yo he reinventado a Shakespeare, y también con resultados peculiares. En conmemoración del aniversario del Bardo —¿del nacimiento o de la muerte?, se preguntarán ustedes, como hice yo, y la respuesta es «de la muerte»—, acaba de presentarse el proyecto Hogarth Shakespeare, para el que una docena de autores de muy diversa índole fuimos invitados a elegir una obra de Shakespeare con el fin de recrearla en forma de novela en prosa. La novela podía basarse tan rígida o tan libremente en la obra como desease el autor.

Yo elegí *La tempestad*, y la novela que he escrito se titula *La semilla de la bruja*, que es uno de los apelativos que emplea Próspero cuando maldice a su esclavo Calibán, al que tiene por un monstruo.

Antes de explicarles por qué tomé determinadas decisiones al escribir *La semilla de la bruja*, les hablaré de algunos de mis anteriores encuentros con Shakespeare. Retrocedamos por el oscuro abismo del tiempo hasta mis años de juventud, en la prehistoria, poco después de la última Edad de Hielo.

Por aquel entonces a las poetas se las llamaba «poetisas», y las chicas estudiaban economía doméstica, y los chicos, artes

industriales, aunque ambos podían elegir latín. Yo fui al instituto en esa época, en concreto al Leaside High School, en una zona residencial y eminentemente blanca de Toronto. Fue allí donde conocí a Shakespeare.

El plan de estudios de los cinco cursos era común a todos los institutos de la provincia de Ontario, Canadá. Los canadienses seguíamos rigiéndonos por los parámetros del Imperio británico —al que habíamos pertenecido durante un par de siglos— y, por tanto, el temario de Literatura inglesa incluía ciertas cosas que muy probablemente ningún niño soportaría hoy en día. ¿Dos novelas de Thomas Hardy en cinco años? ¿En serio? ¡Buena suerte! Y *El molino del Floss*, una novela con mayúsculas de George Eliot. Había mucha literatura inglesa del siglo XIX porque en ella no se hablaba de sexo, o no de forma explícita, ya que en algunos libros la verdadera acción acontecía en los márgenes. Pero esas partes nunca se explicaban en clase. Se daban más o menos por sobreentendidas, como se daba por sobreentendido que aquellos tipos que se escondían entre los arbustos de los parques públicos de Toronto eran maleantes, aunque no supiéramos por qué exactamente.

También leíamos al menos una obra de Shakespeare por curso. ¿Cuál fue la primera? *Julio César*: argumento sencillo, asesinato, escenas de lucha, ausencia de sexo tanto dentro como fuera de la página y, por tanto, a ojos de nuestros educadores, apta para adolescentes. Pero con el paso de los años leímos también *Noche de Epifanía*, *El mercader de Venecia*, *Hamlet*. Y *Macbeth*. Creo que leímos también *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*, pero quizá me confundo con la universidad: dudo que los poderes fácticos estuvieran muy de acuerdo con mostrarles a unos adolescentes impresionables que hay gente que se suicida por un amor de juventud. Nos hacían memorizar varios monólogos de las obras que estudiábamos y luego teníamos que escribirlos en los exámenes sin saltarnos ni

una coma, a pesar de que Shakespeare apenas prestaba atención a la puntuación, salvo para indicar cómo debían declamarse los monólogos.

Antes, la memorización era una práctica muy habitual en los colegios; con el tiempo se dejó de lado, pues se decía que suponía un lastre para la mente juvenil, aún en fase de desarrollo. Sin embargo, tengo la impresión de que vuelve a estar de moda. Nunca es tarde si la dicha es buena. Y es que resulta muy útil en la vida cotidiana. ¿Quién no querría ser capaz de recitar, en la sala de espera del médico, aquello de: «Mañana, y mañana, y mañana, avanza / escurriéndose a pasitos día a día, hasta / la sílaba final del tiempo computado»?

Cuando una ve los tejemanejes políticos de hoy en día, siempre es reconfortante poder murmurar:

> ¡Seguro! Él se eleva sobre el mundo
> como un coloso. Y nosotros, míseros lacayos,
> debemos caminar bajo su planta y preguntar
> dónde está la tumba innoble que nos espera.
> Los hombres son dueños de su destino,
> y no culpemos a la mala estrella de nuestras faltas,
> cuando nosotros mismos nos dejamos someter,
> pues carecemos de riquezas para financiar elecciones
> y conformarnos debemos con lo que nos echen.
> ¡Ay de nosotros, que en tal trance hemos de vernos!

Podría tirarme semanas así. Cuando le agarras el tranquillo a la retórica shakespeariana, cuesta detenerse.

Vi mis primeras representaciones de Shakespeare también en el instituto. En los años cincuenta había en Toronto una compañía shakespeariana llamada Earle Grey Players, una pequeña *troupe* de actores ingleses que habían desembarcado en Canadá en los

cuarenta, cuando las artes no eran una prioridad nacional que se diga, y ahí se habían quedado. Daban giras por los institutos. Interpretaban cualquier obra que figurase en el programa de último curso, cosa que era garantía de atención por parte de un público compuesto de ansiosos e impacientes estudiantes que en breve tendrían que examinarse sobre la obra de marras. El señor Earle Grey interpretaba a los protagonistas masculinos, y la señora Earle Grey, a los femeninos: Gertrudis, Calpurnia, lady Macbeth. Los alumnos con inquietudes teatrales podían hacer de extras —de aldeano, de soldado—, pero el vestuario corría de su cuenta: una alfombra a cuadros para *Macbeth*, una sábana para *Julio César*. Para la mayoría, ésa fue nuestra primera experiencia con Shakespeare fuera de los libros, y suerte que tuvimos, aunque por supuesto en su momento nos burláramos: hacíamos parodias en las que Hamlet se llamaba Omelette («tortilla»), nos reíamos como las brujas de *Macbeth* y nos ofrecíamos sándwiches de ojo de salamandra y demás lindezas típicas de la juventud.

Evidentemente tenía que meter a los Earle Grey Players en alguna de mis novelas. Y lo hice: en *Ojo de gato* (1988), capítulo 44. Salen representando *Macbeth*. Tenía la sensación de que había que inmortalizarlos, en parte porque me encanta el teatro de semiaficionados. Son una buena muestra de la viabilidad de Shakespeare como dramaturgo: aguanta casi cualquier puesta en escena, da igual que la cabeza de Macbeth (hecha con un repollo envuelto en un trapo de cocina) rebote y caiga al foso de la orquesta, como sucedió en cierta ocasión. Si rebotó fue porque la persona encargada del atrezo se dio cuenta de que el repollo que simularía la cabeza de Macbeth se estaba poniendo rancio y blando, así que lo cambió por otro fresco, duro y que rebotaba. Lo que ocurre es que el repollo tiene que ser blando, para que al caer haga un buen plof y se quede donde está. En *Ojo de gato* incluí también ese episodio

(cómo no). ¿Para qué inventarte cosas cuando la vida te las pone delante con tanta generosidad?

Esa misma década —la de 1950— nació el Festival Shakespeariano de Stratford en una ciudad de Ontario llamada, muy adecuadamente, Stratford y por la que incluso pasa un río llamado Avon. Al principio las fuerzas vivas se resistieron a su creación: por lo visto temían que el festival pudiera ser causa de desdoro para el buen nombre de la ciudad, famosa entonces como importante enlace ferroviario y un destacado núcleo de la industria porcina. ¿Qué pintaban ahí esas hordas de pretenciosos pseudoartistas? Sin embargo, el instinto artístico se impuso y el festival es hoy por hoy una gran fuente de ingresos para Stratford, aunque los cerdos siguen siendo también importantes. Si alguno de ustedes es aficionado a la serie *Slings and Arrows*, que recomiendo encarecidamente, se habrá fijado en el motivo de los camiones de cerdos. Eso no quiere decir que el ficticio Festival de Burbage sea en modo alguno el equivalente del Festival de Stratford, claro que no, qué va.

En casa intentamos ir al Festival de Stratford todos los años. Allí he visto algunas de las mejores producciones de Shakespeare. Una de las más destacadas fue la de Christopher Plummer como Próspero en *La tempestad* hace un par de años, aunque *El rey Lear* de 2014, con Colm Feore en el papel protagonista, también fue muy bueno.

El festival lleva ya sesenta y tres años celebrándose, cosa que parece increíble. Su primer director fue Tyrone Guthrie, al principio las funciones tenían lugar en una carpa gigante y la primera obra que se representó fue *Ricardo III*, protagonizada por Alec Guinness, en 1953. ¡Lo que daría ahora por haberla visto! Pero claro, entonces yo tenía sólo trece años y estaba obsesionada con las faldas circulares de fieltro con teléfonos bordados y unos pintalabios llamados Fuego y Hielo. Cosas

como *Ricardo III* todavía me quedaban muy lejos.

Poco después se representó *Otelo*, también en la carpa grande. Tampoco la vi, pero mi cónyuge, Graeme Gibson —que tendría unos diecinueve años—, estuvo allí con su abuelo, que tenía más de noventa años y estaba bastante sordo. Mientras Otelo se acercaba de puntillas a la dormida Desdémona, con las manos extendidas en posición de preestrangulamiento, el abuelo de Graeme dijo —según él, susurrando, pero en realidad al volumen de un reactor—: «AHORA VIENE CUANDO LA MATA».

Todo el mundo se quedó temblando. Otelo se detuvo con un pie todavía en el aire. Desdémona, bajo la sábana, se estremeció a ojos vistas. Entonces Otelo, recobrando el dominio de sí mismo y de la situación, acabó de estrangular a su esposa. ¡Eso es actuar!

Shakespeare asoma aquí y allá en mi obra a lo largo de los años. No sólo en *Ojo de gato*. Tengo una pieza más corta, titulada «Gertrude Talks Back» [Gertrudis replica], en la que la pobre Gertrudis responde a la bronca que le echa Hamlet en la famosa escena del retrato. Lo cierto es que no es nada fácil ser la madre de un adolescente enfurruñado, sobre todo uno con tantos calcetines negros sucios; ni tampoco la esposa de un marido mojigato. Y Horacio disfruta de una larga vida de ultratumba en otro cuento titulado «Horatio's Version» [La versión de Horacio]. Los relatos se encuentran, respectivamente, en las recopilaciones *Good Bones* [Buenos huesos] y *The Tent* [La tienda].

Ricardo III hace una sonada aparición en mi volumen *Nueve cuentos malvados* (2014), concretamente en «El aparecido». El personaje central es Gavin, que en los años sesenta había sido un joven y apuesto poeta, y ahora es un anciano malhumorado que está casado con Reynolds, una mujer mucho más joven.

Me encanta el personaje de Ricardo III. Es el típico pícaro que comparte sus travesuras y bromas asesinas con nosotros, el

público. Quien quiera hacerse una idea de lo íntima que podía ser la relación entre actores y espectadores sólo tiene que visitar la reconstrucción del Globe Theatre en Londres y verá que el público estaba lo bastante cerca del escenario como para que los actores le hablaran directamente a uno, cara a cara, casi con la boca al oído. Como todos los pícaros, Ricardo es más inteligente de lo que le conviene. Como Gavin. A mí Gavin también me encanta: es desagradable, pero sigue vivo y coleando, y se enfurece contra la muerte de la luz; y como dijo John Keats, Shakespeare disfrutaba tanto creando a un Yago (que es la pura maldad) como creando a una Imogen (que es la pura bondad). Quienes se oponen a determinadas obras literarias porque los personajes que aparecen en ellas son individuos con los que no se casarían o a los que no querrían tener como compañeros de piso no han entendido nada.

Aquí tenemos a Gavin y Reynolds en el momento en que acuden a ver una producción de *Ricardo III* —al aire libre, en un parque—, Reynolds con talante práctico y optimista, Gavin de mal humor:

> El parque bullía de actividad. Niños que jugaban al *frisbee* por los alrededores, bebés que berreaban, perros que ladraban. Gavin se enfrascó en el programa de mano. Chorradas pretenciosas, como de costumbre. La función se retrasaba: una avería en el sistema de iluminación, según informaron. Empezaron a acudir los mosquitos; Gavin la emprendió a manotazos con ellos; Reynolds echó mano del espray repelente. Un tontainas enfundado en una malla escarlata y unas orejas de cerdo encasquetadas en la cabeza mandó callar al público a toque de trompeta, y tras una pequeña explosión y la salida fulgurante de una figura con gorguera en dirección al tenderete de las bebidas —¿en busca de qué?, ¿qué habían olvidado?—, la obra dio comienzo.
>
> En el preludio se mostró un videoclip con la exhumación del esqueleto de Ricardo III debajo de un aparcamiento, un hecho que había acontecido en la realidad, Gavin lo había visto por televisión.

Era Ricardo sin duda alguna: las pruebas de ADN y las múltiples lesiones en el cráneo daban fe de ello. El preludio se proyectó sobre un lienzo blanco que parecía una sábana, y probablemente lo era, habida cuenta de los presupuestos destinados a cultura, como le comentó Gavin a Reynolds *sotto voce*. Reynolds le dio un codazo.

—Se te oye más de lo que crees —susurró.

La banda sonora de la función, emitida a través de un altavoz crepitante y en un remedo penoso de pentámetro yámbico isabelino, daba a entender que todo el drama que se disponían a presenciar se desarrollaba, *post mortem*, en el interior de la vapuleada calavera de Ricardo. Zoom a una cuenca ocular de la calavera; luego la cámara penetra por ella hasta el interior del cráneo. Y fundido en negro.

Acto seguido, arrancaron de un tirón la sábana y allí estaba Ricardo, bajo los focos, dispuesto a hacer cabriolas y posturitas, aspavientos y pronunciamientos. En la espalda llevaba una joroba absurdamente descomunal, decorada con las rayas amarillas y rojas de un bufón, al estilo de un polichinela, se explicaba en el programa de mano, que derivaba a su vez del personaje italiano Pulcinella, pues según la interpretación del director, el Ricardo de Shakespeare estaba inspirado en la *commedia dell'arte*, una de cuyas compañías teatrales se encontraba de gira por Inglaterra en aquellos tiempos. La enormidad de la joroba era intencionada: el núcleo interno de la obra («Que no el núcleo externo», se dijo Gavin con sorna) radicaba sobre todo en el atrezo. Los accesorios eran símbolos del inconsciente de Ricardo, de ahí sus dimensiones. El director debió de pensar que si el público centraba la atención en los descomunales tronos, jorobas y demás utilería y en preguntarse qué coño pintaban en la obra, no se molestaría tanto por no poder oír el texto.

De manera que, además de la gigantesca y metonímica joroba multicolor, Ricardo lucía un manto real del que arrastraba una cola de casi cinco metros, portada por dos pajes que iban tocados con cabezas de jabalí mastodónticas porque en el escudo de armas de Ricardo aparecía un jabalí. Había también un enorme tonel de malvasía donde Clarence había de perecer y un par de espadas tan altas como los actores. Para asfixiar a los príncipes de la Torre, asesinato escenificado a modo de pantomima siguiendo la representación metateatral incluida en Hamlet, entraban en escena dos angarillas cargadas con sendos almohadones gigantescos a modo de cadáveres o cochinillos

asados, vestidos con unas fundas a juego con la abigarrada joroba de Ricardo, por si al público se le escapaba el paralelismo.

Yo nunca he visto esa producción, pero si la pusieran no me la perdería por nada del mundo.

Y ahora, por fin, hablaré de mi contribución al proyecto Hogarth Shakespeare. Jo Nesbø ha adaptado *Macbeth*; Jeanette Winterson, *Cuento de invierno*; Anne Tyler se quedó con *La doma de la furia*; Howard Jacobson se ha ocupado de *El mercader de Venecia*. Y yo me pedí *La tempestad*. Era mi primera opción, y de lejos.

Una vez hecha mi elección, me entraron las dudas. Adaptar una obra de Shakespeare al formato novela es un reto que echa para atrás: Shakespeare es un gigante y no cabe la menor duda de que es suya la mayor contribución de todos los tiempos a la lengua inglesa, al teatro y a la literatura inglesa. También es un autor mercurial, con muchas capas, universal en sus empatías, escurridizo como una anguila y famoso por sus habilidades metamórficas, capaz de adoptar nuevas formas, variaciones e interpretaciones con cada nueva producción y en cada nueva época. Abarcar a Shakespeare es como clavar gelatina en una pared. En cuanto a reescribirlo: ¡qué sacrilegio! Cualquiera que lo intente está condenado a que sus posaderas se conviertan en blanco de los perdigonazos de los indignados puristas shakespearianos.

Sin embargo, lo contrario al espíritu shakesperiano sería no intentarlo: el propio Shakespeare se hizo famoso reformulando historias y argumentos anteriores.

Yo ya había reflexionado acerca de *La tempestad* e incluso había escrito al respecto. En mi libro sobre los escritores y la escritura —al que puse el inesperado subtítulo de *A Writer on Writing* [Una escritora sobre la escritura]— hay un capítulo sobre el artista como mago o impostor titulado «Tentación:

Próspero, el mago de Oz, Mefisto y compañía». Todos ellos son ilusionistas, como lo son los artistas.

Sobre Próspero —un mago bueno, más o menos como el mago de Oz, pero, a diferencia de éste, no un impostor— escribo ahí:

> Próspero emplea sus artes —artes mágicas, artes de la ilusión— no sólo para entretener, aunque algo de eso hay también, sino con intenciones de mejora moral y social.
>
> Dicho esto, hay que decir también que Próspero juega a ser Dios. Alguien que no estuviera de acuerdo con él, como Calibán, diría que es un tirano, que es lo que dice Calibán. Próspero está muy cerca de ser el Gran Inquisidor, alguien que tortura a la gente por su propio bien. También podríamos decir que es un usurpador —le ha robado la isla a Calibán, del mismo modo que su hermano le ha robado a él su ducado— o un hechicero, que es como lo describe también Calibán. Nosotros, el público, nos inclinamos por concederle el beneficio de la duda y verlo como un déspota benévolo. Al menos la mayor parte del tiempo.
>
> Pero a Calibán no le falta razón: sin su arco, Próspero no podría gobernar. Es esto lo que le da su poder. Como señala Calibán, sin sus libros no es nada. De modo que, desde el principio, hay algo en esta mágica figura que huele a fraude: es un caballero ambiguo. Por supuesto que es ambiguo: a fin de cuentas, es un artista. Al final de la obra, Próspero recita el epílogo, y al hacerlo, no sólo habla por boca del personaje y del actor que lo interpreta, sino también por la del autor que lo ha creado, otro controlador tiránico oculto entre bastidores. Recordemos las palabras con las que Próspero, alias el actor que lo interpreta, alias Shakespeare, pide la indulgencia del público: «Igual que por pecar rogáis clemencia, / libéreme también vuestra indulgencia». No será la última vez que arco y crimen se equiparen. Próspero sabe que ha estado tramando algo y ese algo lo reconcome ligeramente.

A mí este epílogo siempre me ha intrigado. ¿Por qué se siente Próspero tan culpable?

Lo primero que hice al emprender este proyecto fue releer la obra. Luego volví a releerla. Luego reuní todas las películas y representaciones filmadas que pude y las vi una tras otra. Luego leí las notas de la utilísima edición de la obra en Oxford Classics, porque había ciertas cosas que necesitaba saber. Sobre la comida, para empezar. ¿Qué son, por ejemplo, esas criadillas de tierra?

Como este año se cumple el cuarto centenario de la muerte de Shakespeare, estoy segura de que alguien sacará un libro de recetas. ¿Qué sirvieron los Macbeth en el banquete que interrumpe el fantasma de Banquo? ¿Cuáles eran las viandas favoritas de sir John Falstaff? (Muchas. Ricas en almidones). Cuando sir Tobías Belch, en *Noche de Epifanía*, habla de «pasteles y cerveza», ¿qué tiene en mente?

Quizá los pasteles sean «damas de honor», una especie de tarta de queso de la época de los Tudor. En cuanto a la cerveza, debía de ser de cebada y se habría elaborado en alguna microcervecería —¡entonces todo era artesano!—, probablemente regentada por una mujer.

Siempre me gusta saber qué comen los personajes —si es que comen algo— en la ficción y en las obras de teatro. En *La tempestad* se menciona bastante comida, en general se trata de alimentos que requerirían una creatividad culinaria bastante notable.

Calibán, a quien el resto de los personajes tratan como un esclavo o un monstruo, ha crecido en la isla. Vive buscando comida, sobre todo —según él— pescado, cangrejos, bayas, tubérculos, nidos de arrendajo —probablemente por los huevos —, avellanas, titíes —cabe suponer que para comérselos, aunque quizá también para hacer sombreros— y polluelos de roca, aunque nadie sabe a ciencia cierta qué son esos «polluelos

de roca». De modo, pues, que eso es lo que Próspero, el depuesto duque de Milán, y su hija Miranda han estado comiendo durante los doce años que llevan en la isla. Todo muy sencillo: sin pimienta ni mantequilla, por ejemplo. Ni pan. Es comprensible que Próspero quiera volver a Milán cuanto antes.

Aparece más comida en *La tempestad*, aunque se trata de una ilusión mágica. Ocurre en la escena en la que los malhechores —el hermano usurpador de Próspero, Antonio; Alonso, el rey de Nápoles; y el hermano de Alonso, Sebastián, que quiere matarlo—, se ven abordados por «varias figuras extrañas que portan un banquete» y los invitan a comer.

Nosotros interpretamos «banquete» en el sentido de lo que para los Tudor habría sido un «festín»: un evento espléndido y formal. Pero, como nos informa Ruth Goodman en su libro *How to Be a Tudor* [Cómo ser un Tudor], el banquete era en origen algo más parecido a un cóctel: un tentempié ligero que se consumía sin necesidad de sentarse. Y si querías estar a la última, te llevabas tu propio tenedor grabado con un monograma.

Cuando los personajes se disponen a comer, Ariel, el espíritu elemental, se les aparece disfrazada de arpía alada con acompañamiento de truenos, y el banquete se esfuma. Ariel reprende a los pecadores por sus fechorías y, acto seguido, Próspero los hechiza y se vuelven locos.

Todos hemos estado en fiestas como ésta. Estás a punto de meterte el canapé de salmón ahumado en la boca cuando, de repente, reaparece alguien del pasado, te echa en cara algo terrible y se empeña en volverte loca. Ténganlo en cuenta la próxima vez que acudan a un banquete.

Mientras tanto podemos entretenernos con esta pregunta: ¿cómo era el «banquete» de *La tempestad* de Shakespeare? Recordemos que las patatas *baby* no existían todavía. Tampoco

los tomates, así que las minipizzas quedan descartadas. Ah, y tampoco el café. Se siente. No hay más opción que pasteles y cerveza.

Una vez terminada la investigación básica, había que tomar algunas decisiones elementales. ¿Dónde se ambientaría la novela? La obra, como sabemos, habla de las ilusiones. Y también del conflicto entre la venganza y la piedad, como tantas veces en Shakespeare. Pero asimismo de las cárceles. Si lo pensamos bien, casi todos los personajes de la obra están encarcelados en algún momento de una forma u otra. Por eso ambienté la novela en una prisión.

La tempestad es la historia de un mago y antiguo duque de Milán que naufraga en una isla con su hija pequeña, Miranda, tras un golpe de Estado perpetrado por su traicionero hermano Antonio, y Alonso, el rey de Nápoles. Doce años después los astros ponen a sus rivales al alcance de su mano, y él, ayudado por Ariel, el espíritu del aire, desata una tempestad ilusoria. Cuando sus enemigos —con quienes viajan su antiguo consejero Gonzalo y Fernando, hijo de Alonso— ponen pie en tierra, Próspero, con la intercesión de Ariel, empieza a manipularlos con su magia. Fernando y Miranda se enamoran, y los demás son embrujados, torturados y finalmente perdonados. A todo esto Calibán une fuerzas con un par de indeseables —un despensero borracho y un bufón— y los tres planean asesinar a Próspero, pero los espíritus de éste acaban castigándolos. En última instancia Ariel es liberada, todos zarpan hacia Nápoles y Próspero se sale de la obra y pide que lo liberen de ella: acaso el final más desconcertante de cualquier obra de Shakespeare.

La tempestad es endemoniadamente compleja, presenta varias lagunas en la trama y contiene algunos de los versos blancos más maravillosos de Shakespeare. Con el paso de los años se han sucedido interpretaciones de lo más dispares. ¿Es la isla un

lugar mágico? ¿Es una prisión? ¿Es un espacio donde se pone a prueba a los personajes? ¿Es Próspero sabio y bondadoso, o es un viejo cascarrabias? ¿Es Miranda dulce y pura, o es una chica avispada y fuerte, que sabe de vientres y que insulta y vilipendia a Calibán? ¿Es Calibán el «ello» freudiano? ¿Es malo por naturaleza? ¿Es la sombra oscura de Próspero? ¿Es el hombre en estado de naturaleza? ¿Es una víctima de las potencias coloniales? Calibán ha sido todo eso y más.

La tempestad es también un musical: tiene más canciones, bailes y música que ninguna otra obra de Shakespeare. El músico principal es Ariel, pero Calibán también posee ciertas dotes musicales.

Ante todo *La tempestad* es una obra sobre un productor/director/dramaturgo que pone en escena una obra —es decir, la acción que tiene lugar en la isla, con efectos especiales incluidos— que contiene otra obra, la mascarada de las diosas. De todas las obras de Shakespeare, ésta es la que habla del teatro, la dirección y la interpretación de manera más evidente.

¿Cómo hacer justicia a todos estos elementos en una novela moderna? ¿Es siquiera posible? Eso es lo que intenté averiguar.

La semilla de la bruja está ambientada en el año 2013, en Canadá, en una región más o menos próxima al Festival de Stratford. Comienza con la primera escena del primer acto de una grabación de *La tempestad* hecha en una prisión y proyectada ante un público invisible en el propio centro penitenciario. De repente se oye el ruido de un motín. ¡Que cierren las puertas!

Corte a la historia de fondo. Doce años antes Felix Phillips, director artístico del Festival de Makeshiweg, ha perdido su cargo a manos de Tony, su segundo al mando, y Sal O'Nally, un político colega de Tony. Desde entonces Felix vive exiliado en una chabola en el campo. Cree a medias que el espíritu de su querida y única hija, Miranda —fallecida a los tres años—, vive

con él y que ahora tiene quince años. Para hacer más llevadera la soledad, ha aceptado un puesto como profesor de teatro en el Centro Correccional de Fletcher, donde monta obras de Shakespeare. (Nota: hay prisiones donde en efecto existen programas similares).

Cuando una «estrella propicia» —aquí un atractivo e influyente personaje femenino— pone a sus enemigos a su alcance, Felix organiza una representación de *La tempestad* en la prisión con el propósito de atraparlos, embrujarlos, cobrarse su venganza y recuperar su antiguo puesto. Para ello cuenta con la ayuda de uno de los reclusos, un joven pirata informático con mucha mano para las cuestiones tecnológicas. Como ningún preso quiere interpretar a una chica, Felix contrata a una actriz de verdad para que haga de Miranda. Mientras tanto la niña-espíritu Miranda, fascinada por la obra, decide sumarse a la función.

Al igual que en *La tempestad*, al final la acción se proyecta hacia el futuro a través de los informes en los que los actores-reclusos explican lo que creen que les ocurrirá a los protagonistas una vez a bordo del barco hacia Nápoles. Una pista: no todo es bueno.

Y ésta vendría a ser mi tempestuosa historia con Shakespeare.

Marie-Claire Blais

La que lo hizo saltar todo

(2016)

Leí mi primer libro de Marie-Claire Blais en 1961. Había cumplido los veintiuno y era mi cuarto y último año en el

Victoria College de la Universidad de Toronto. Estaba matriculada en un curso llamado «Lengua y literatura inglesas», que cubría todo cuanto se ha escrito desde los anglosajones hasta T. S. Eliot. Hacia el final, como si fuera una especie de postre, se nos permitía seguir un módulo sobre novela moderna y, al final de éste, a modo de café doble, nos daban a leer un par de libros de autoras canadienses: *The Double Hook* [El anzuelo doble] de Sheila Watson y *Mad Shadows* [Furiosas sombras], que es el título de la traducción al inglés de *La hermosa bestia* de Marie-Claire Blais.

En clase de Lengua y literatura inglesas no se estudiaba la literatura canadiense como tal, así que estos libros no estaban en el programa por el hecho de ser canadienses. Creo que los habían elegido por sus formas poco convencionales. *The Double Hook*, con su intercalación de secuencias cortas y sobrias, podría calificarse de «modernista». Pero ¿qué etiqueta se le podría poner a *La hermosa bestia*? No admitía definición. También consistía en una intercalación de secuencias cortas, pero el tono era muy diferente. En lugar del lacónico canto llano de Sheila Watson, Blais nos ofrecía un barroquismo sobrecalentado en el que cada emoción y cada adjetivo retumbaban al máximo volumen.

En la cubierta se veía, cubierto de pintura roja, quizá sangre derramada, un bonito rostro con algo extraño en los ojos. El libro no hablaba de amor, hablaba de ¡AMOR, AMOR, AMOR! Tampoco hablaba de odio, hablaba de ¡odio, odio, odio! Sobre todo hablaba de unos celos obsesivos, del intenso narcisismo de todos sus personajes, y de un demencial deseo de destrucción por parte de la protagonista. ¡Material pesado para un cuarto año de Lengua y literatura inglesas!

¿Cómo describir la trama? Ahora que he visto la película *La bella y la bestia* de Jean Cocteau, puedo contextualizar mejor su intenso surrealismo; en cualquier caso, se trata de una

variación demoníaca sobre el antiguo cuento de «La bella y la bestia» de Perrault. En el cuento, Bella es tan atractiva como su nombre indica y la horripilante bestia casi se muere de amor por ella. Al final el amor triunfa y Bella dice que se casará con la bestia. Se lanzan fuegos artificiales y la bestia se transforma en un apuesto príncipe.

No hay tanta suerte en *La hermosa bestia*, donde belleza y bestialidad son una misma cosa. Un hijo hermoso pero idiota llamado Patrice (de «patricio», que contiene la raíz de la palabra «padre», cosa que lo liga al privilegio masculino) y una hija inteligente pero fea y colérica, Isabelle-Marie (que contiene la palabra «belle»), viven con una madre egoísta que sólo tiene ojos para el primero. Los celos mueven a la hija; la estupidez ciega a la madre.

Son personas que no piensan, sino que sienten, y la hija lo hace con una intensidad abrasadora. El epígrafe está sacado de *Las flores del mal* de Baudelaire; el tema, si es que lo hay, es la futilidad del deseo, la imposibilidad de conseguir aquello que se anhela. La heroína condenada anhela ser bella para que la gente la quiera, pero lo más cerca que está de conseguirlo es cuando tiene una aventura con un ciego: puede ser bella en tanto en cuanto no sea vista. (¿Habría leído *Frankenstein* la autora?) Sin embargo, cuando el ciego recupera milagrosamente la vista, huye de ella horrorizado. El amor no redime.

Al final, como en *La bella y la bestia*, también hay fuegos artificiales, sólo que aquí en forma de un incendio provocado por Isabelle-Marie. La casa arde, la madre muere devorada por las llamas, la heroína se dirige a las vías del tren —suponemos que con la intención de suicidarse— y el muchacho bonito, ahora feo porque su hermana le ha metido la cabeza en una cuba de agua hirviendo, se ahoga buscando la antigua hermosura de su reflejo, que, como Narciso, es lo único que

jamás ha amado.

Ambos libros me dejaron fascinada, pero *La hermosa bestia* me cautivó especialmente porque yo aspiraba a ser escritora y su autora sólo era un mes y medio mayor que yo. Eso sí, ella había escrito *La hermosa bestia* a los diecinueve años y la había publicado en francés a los veinte, así que me llevaba una buena ventaja. Gracias en parte a Edmund Wilson, un influyente crítico literario estadounidense que se había deshecho en elogios hacia ella, Marie-Claire Blais saltó a la fama literaria internacional a una edad en la que el resto apenas llegábamos a aprendices.

Por aquel entonces había quien comparaba a Blais con Françoise Sagan, otra joven prodigio, a pesar de que ambas eran radicalmente distintas. Sagan pertenecía a la escuela triste del modernismo francés, en la que primaba el desencanto. Blais, en cambio, apostaba por el embrujo. Sus personajes parecían como hechizados, atrapados por algún tipo de compulsión, sometidos a fuerzas que escapaban de su comprensión. Para los personajes de Sagan, el pecado era un pasatiempo, pero para los de Blais era algo real e incluso mortal. Una «sensibilidad gótica», dirán algunos, pero en la obra de Blais, lo gótico y lo realista andan muy cerca de ser una y la misma cosa.

Blais hablaba desde esa sensibilidad francocanadiense como en fermento, en ebullición, moldeada por décadas de represión bajo la minidictadura de Duplessis y la Iglesia, con su política de *revanche des berceaux* y sus llamamientos a tener quince hijos por familia. Esas fuerzas ya habían dado forma a *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, y pronto se manifestarían en *Kamouraska*, la brillante novela publicada por Anne Hébert en 1970. En cierto sentido *La hermosa bestia* y otras novelas tempranas de Blais representan los últimos estertores del *ancien régime*, pero en otro sentido son también la trompeta que

anuncia el advenimiento de la Revolución Tranquila. (Tranquila en el sentido de que nadie cortó cabezas. Aparte de eso, fue bastante ajetreada).

En cuanto a Marie-Claire Blais, parecía decidida a hacerlo saltar todo por los aires. Para ella no había vacas sagradas. En aquellos primeros años su reputación como autora intensa era tal que pocos caían en la cuenta de que, en realidad —y, a medida que avanzaban los años sesenta, cada vez más—, era bastante divertida. Se burlaba de los tópicos y las imágenes aceptadas, y lo hacía regodeándose en el lenguaje. Era de las que se oponían a acatar ninguna ortodoxia, tampoco la del movimiento separatista, cuando éste apareció a principios de los años setenta. Su novela de 1973, *Un joualonais, sa joualonie*, fue su respuesta a las directrices que exigían que todas las novelas propiamente quebequesas estuvieran escritas en joual. Lo curioso es que estaba escrita en joual, aunque al mismo tiempo se burlaba con picardía de la idea de que en las novelas sólo había un modelo de lengua admisible.

Que tu primer libro tenga un éxito arrollador puede llegar a ser un problema para el escritor. ¿Cómo repetir ese resultado? ¿Por dónde tirar después? Muchos autores se quedan paralizados, temen no estar a la altura y se resienten de los inevitables ataques que siguen a un primer éxito, pero Marie-Claire Blais parecía no detenerse ni siquiera a respirar. Publicó libros en 1960, 1962, 1963, 1965, 1966, 1968 (dos), 1969 (dos) y 1970. Una productividad prodigiosa, y eso tan sólo en su primera década. Durante los cuarenta años siguientes apenas bajó el ritmo. Y entretanto fue recogiendo premios como Caperucita Roja recoge margaritas.

De los libros de esa primera década a mí —y no soy la única — me gusta especialmente *Une saison dans la vie d'Emmanuel*.

La figura del campesino virtuoso que se enfrenta a las adversidades sin dejar de ser leal a la tierra hacía tiempo que era un lugar común en la literatura quebequesa, pero Marie-Claire Blais, siempre empeñada en ponerlo todo patas arriba, dinamitó también ese tópico. Emmanuel es un recién nacido, pero no tiene nada de Salvador. Lo paren como si fuera un gato, tras lo cual su madre sale a ordeñar las vacas y su formidable, fría, desalmada y brutal abuela Antoinette se queda con él y suelta un sermón sobre lo repugnantes que son los recién nacidos. Nada que ver con las típicas escenas de la Natividad. Con el tiempo la horda de niños va creciendo —¿cuántos?, quince, dieciséis... nunca llegamos a saberlo con certeza— y la abuela les tira terrones de azúcar y los espanta como si fueran gallinas o cerdos.

A continuación asistimos a un desfile de motivos en el que la autora va metiendo el dedo en todas las llagas posibles: padres analfabetos y cortos de miras, clérigos malvados, ladrones adolescentes, seminarios aterradores, genios tuberculosos, suicidas colgados de los árboles, hambre, frío, muchachas a las que expulsan del convento y acaban en burdeles... Entretanto la abuela va emitiendo decretos y decidiendo destinos como si fuera Cruella de Vil. Esta orgía de subversión se plasma mediante un lenguaje impúdico y enérgico que, aunque a cada momento amenaza con descontrolarse, se mantiene siempre perfectamente modulado. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* consolidó la reputación nacional e internacional de Marie-Claire Blais, al tiempo que indignó a un buen número de quebequeses.

¿Cómo resumir una trayectoria como la suya? Resulta sencillamente imposible. Su riqueza, variedad, inventiva e intensidad son una excepción en la literatura quebequesa,

canadiense o, de hecho, de donde sea. Marie-Claire Blais es sui géneris: no pertenece a ninguna camarilla, no se adhiere a ninguna religión salvo a la del arte, es una exploradora constante. «El viento sopla donde quiere; oyes su rumor, pero no sabes ni de dónde viene ni adónde va. Lo mismo sucede con el que nace del Espíritu», dice Jesús (Juan 3:8), y así ha sido en el caso de Marie-Claire Blais. Ella ha seguido su espíritu, y el resultado ha sido su obra. Se hace imposible imaginar nuestra literatura sin ella.

Kiss of the Fur Queen
(2016)

Publicada en 1998, *Kiss of the Fur Queen* [El beso de la reina de las pieles], de Tomson Highway, encabezó durante muchas semanas la lista de los libros más vendidos. Fue una obra pionera, ya que abordaba dos temas de los que hasta entonces no se había hablado mucho: los abusos, tanto físicos como sexuales, que tuvieron lugar en los internados para niños de las Primeras Naciones, y la identidad y estilo de vida homosexual dentro de esos pueblos indígenas de Canadá. La novela fue uno de los primeros libros que trataron estos temas tan incendiarios y tan largamente reprimidos, sobre todo el de los abusos en los internados. En la actualidad, hace más de una década que el gran público es testigo de cómo esa historia sigue su curso, pero podríamos decir con justicia que fue Tomson Highway quien escribió su primer capítulo.

No era la primera vez que Highway se presentaba como un autor pionero e innovador. Ya antes había saltado a la palestra como dramaturgo: *The Rez Sisters* [Las hermanas de la reserva]

causó un gran revuelo en 1986, seguida por muchas otras obras, y, entre 1986 y 1992, Highway fue director artístico de la compañía Native Earth Performing Arts. Fueron empresas arriesgadas, y abrieron una senda por la que luego han transitado muchos otros.

Pero ¿por qué su obra parecía tan nueva, tan insólita, en los años ochenta? En los sesenta apenas era posible encontrar obras de poetas, dramaturgos o escritores de ficción de las Primeras Naciones. El pintor Norval Morrisseau se había dado a conocer en los años setenta, pero en literatura la época de *Wacousta*, de John Richardson, y de la poesía narrativa de Pauline Johnson había terminado hacía tiempo. Desde entonces nadie había llenado ese vacío en la producción escrita de los artistas indígenas canadienses, y el sistema de internados —consagrado a expurgar el cerebro de los jóvenes de todo cuanto de «nativo» pudiera contener— tuvo sin duda parte de responsabilidad. ¿Cómo escribir de lo que conoces, si lo que conoces es un borrón?

La genialidad de Highway consistió en contar la historia de ese borrón: cómo se vivió ese proceso, cuáles fueron sus efectos en quienes lo sufrieron y cómo —a pesar de ese doloroso y artificial vacío— las tradiciones, las creencias y los referentes de toda la vida lograron aflorar de nuevo a la conciencia. El término «retorno de lo reprimido» hace alusión a un fenómeno psicológico, pero ahora —a principios del siglo XXI— podría designar también un fenómeno sociológico-antropológico, pues son muchos los grupos y comunidades que luchan por desenterrar lo que las generaciones previas se esforzaron tanto por sepultar. Quienes dan las primeras paladas no siempre obtienen agradecimiento. Más bien se los critica: por decir lo indecible, nombrar lo innombrable, violar un código de silencio. También por avivar cierto sentimiento de oprobio, ya que en estas situaciones la culpa recae sobre el perpetrador,

pero la vergüenza recae sobre la víctima. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los casos de violación; y esos niños fueron violados.

Kiss of the Fur Queen —con su guiño a otra obra de tema gay muy conocida, *El beso de la mujer araña*, de 1985— es el relato semiautobiográfico de dos hermanos del pueblo cri apartados de su familia y enviados a vivir con unos curas que abusan de ellos. Por ley los niños tenían que ir al colegio, y cuando en una comunidad no había colegio, los internados eran la única alternativa. A los pequeños les cambiaron el nombre y se inició el proceso de borrado forzoso. Por suerte, alguien miraba por ellos: una deidad burlona conocida como Weesageechak (de donde procede el apodo norteño del arrendajo canadiense, *whiskeyjack*). Se trata de una deidad asexuada capaz de adoptar cualquier forma que le plazca. En la novela de Highway, por ejemplo, habla como un zorro, mientras que en sus dos obras de teatro ambientadas en reservas —la segunda fue *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* [Labios Secos debería mudarse a Kapuskasing], de 1989— se llama Nanabush, y en una es varón, mientras que en la otra es hembra.

Uno de los caballos de batalla de Highway es que el robo o la destrucción de una lengua supone también el robo o la destrucción de toda una forma de ver la realidad, ya que en cri existe un artículo de género neutro que puede aplicarse a los seres sintientes, mientras que en inglés no lo hay.

Han hecho falta más de veinte años para que los tiempos se pusieran a la altura de la obra de Highway. Se adelantó mucho a su época, pero ahora mismo es más relevante que nunca.

Pendemos de un hilo
(2016)

Es una gran satisfacción hablar esta mañana ante un auditorio tan entusiasta de personas interesadas en la educación jurídica de las mujeres.

Mi intención era hablarles del juicio de Grace Marks celebrado en Toronto en 1843, tal y como se describe en mi novela *Alias Grace*, y del juicio en el contexto de los derechos de las mujeres en ese siglo y en el nuestro, aprovechando de paso para presentar algunas de las investigaciones que llevé a cabo mientras preparaba otra novela mía anterior, *El cuento de la criada*, de la que ahora mismo se está rodando una serie televisiva, con un cameo de su segura servidora. Habría sido estupendo, porque ya no estamos en 1843, ¿verdad que no? Tampoco nos dirigimos hacia el mundo teocrático de *El cuento de la criada*, en el que las mujeres carecen de autonomía, ¿verdad que no? Estamos a 19 de octubre de 2016 y faltan apenas veinte días para las elecciones en Estados Unidos; y durante la campaña hemos asistido a un despliegue de misoginia que no se veía desde los juicios por brujería del siglo XVII y a una propuesta totalmente seria destinada a revocar la Decimonovena Enmienda, la enmienda a la Constitución estadounidense gracias a la cual las mujeres de ese país obtuvieron el derecho a voto. Tiene una que pellizcarse para asegurarse de que está despierta.

Sirva esto para recordar que las mujeres y las niñas podríamos perder en cualquier momento los derechos que tanto nos ha costado obtener y que muchas de nosotras damos por sentados. Desde un punto de vista cultural, esos derechos están muy poco arraigados; es decir, por un lado no hace tanto que existen, y, por otro, no todos los miembros de la sociedad creen fervientemente en ellos. Parece ser, por ejemplo, que el candidato masculino a la presidencia de Estados Unidos no cree en ellos. Interesante modelo de conducta para pequeños y mayores. Las estadísticas de agresiones sexuales en ese país y

en el nuestro también son reveladoras, al igual que los testimonios de mujeres y niñas que vienen publicándose en Twitter con el *hashtag* #notokay.

A lo mejor se estarán preguntando si a mí personalmente me ha ocurrido alguna vez algo parecido. Con pesar respondo: «Por supuesto». Por extraño que parezca, hubo un tiempo en que hasta yo fui adolescente y, más tarde, una muchacha joven, lo cual significa que también yo fui un objetivo potencial —de tocones y exhibicionistas, en estaciones de tren y lugares por el estilo—, aunque tuve suerte y nunca me topé con un violador de verdad ni nadie me echó nunca drogas en la bebida mientras estaba en un bar. (Esas drogas no se habían inventado todavía). Pero la cuestión es que no siempre fui esa anciana a la que algunos supuestamente veneran como un ídolo ni la bruja aterradora que hoy tienen ante ustedes. No siempre tuve un batallón de duendes y trasgos invisibles que acudieran en mi ayuda en forma de 1.290.000 seguidores en Twitter. Es cierto que algunos son bots, y algunos de estos bots me envían tuits diciendo que echan de menos mi polla y que les gustaría hablar de ella, invitación que suele ir acompañada de fotos de jovencitas en distintos estados de desnudez que, claro está, no son las remitentes del mensaje.

Pendemos de un hilo, incluso en lo que llamamos el «Occidente avanzado». No haría falta mucho para revertir algunos de los derechos recientemente adquiridos por las mujeres y devolvernos a 1843, o incluso más atrás. El viejo dicho —atribuido al abolicionista Wendell Phillips— es cierto: «La eterna vigilancia es el precio de la libertad». Las criadas de mi novela *El cuento de la criada* están libres de ser violadas, en un sentido muy restringido del término, pero tampoco tienen libertad para hacer cosas como trabajar, vestirse como les apetezca o leer. Si todo el mundo tuviera libertad para hacer lo que quisiera, me temo que las mujeres no saldrían muy bien

paradas, ya que, por muy maravillosas que sean, no tienen nada que hacer frente a una panda de orangutanes decididos a meterles mano o incluso a cometer una violación en grupo.

Así pues, ¿cómo equilibramos el estar libre de y el tener libertad para? ¿Dónde está la línea entre vivir a tu aire —haciendo lo que te plazca, cosa que hoy en día incluye acudir a los desayunos que organiza el Fondo para la Educación y la Acción Jurídica de las Mujeres (LEAF)— y la libertad de los demás para arruinarte la vida? Desde un punto de vista histórico, ése es un cuento largo y, por lo visto, todavía no hemos llegado al último capítulo.

¿Quién iba a decir que estas elecciones se disputarían dando golpes tan bajos? Contra las mujeres, claro. Como de costumbre, los canadienses pegarán la nariz ansiosamente al cristal de la ventana mientras nuestros vecinos votan, porque, como dice el refrán, cuando Washington se resfría, Canadá estornuda. Querremos saber si ha llegado el momento de esconder la plata, por no hablar de a nuestras jóvenes. ¡Habrá que ir comprando espray para repeler osos! O mejor aún, ¡una de esas braga-fajas Playtex estilo años cincuenta! Serían un desafío incluso para una «babosa repugnante» con manos de pulpo (la expresión es de cierto legislador australiano). ¡Quien intentase meter mano saldría corriendo al primer tiento!

Dicho esto, hoy conmemoramos que ayer fue el Día de las Personas: hace sólo ochenta y siete años que se logró que la definición legal de «persona» incluyera al menos a algunas mujeres en este país. Ese logro fue el resultado de una campaña muy pero que muy larga, que acabó haciendo causa común con otras, como la lucha por el derecho de las mujeres a la educación superior (de la que se decía que era demasiado exigente para el débil cerebro femenino y que podía resecar los

órganos reproductivos de las mujeres); el derecho a llevar bombachos y pasearse inmoralmente en bicicleta (¡el fin de la civilización!); o el derecho a no ponerse esos insoportables corsés que impedían que su frágil columna vertebral se partiera y las pobres se quedaran varadas en el suelo como una medusa. En un sentido más material, también por el derecho a poseer y disponer de dinero y propiedades una vez casadas, así como el derecho a tener un empleo y percibir un salario.

En el siglo XIX la mayoría de las mujeres en los sistemas jurídicos occidentales eran adultas en lo tocante a las responsabilidades, pero menores en lo que se refiere a muchos derechos. Las pocas veces que se producía un divorcio —para la mujer el divorcio era motivo de deshonor, aunque la culpa no fuera suya en absoluto—, el marido casi siempre obtenía la custodia de los hijos, aunque fuera un hombre violento y cruel. En teoría uno no podía matar a su esposa, pero aparte de eso tenía poco menos que carta blanca para hacer lo que le viniera en gana en el ámbito doméstico, y la esposa apenas tenía adónde recurrir. El siglo XIX, conocido por sus valores familiares victorianos, fue también una época en la que la prostitución era habitual, y los abusos a menores, algo generalizado, y eso incluye los castigos corporales extremos, la explotación infantil, la administración a menores de opiáceos que se comercializaban como especialidades farmacéuticas y ciertas teorías de lo más interesantes acerca de la nutrición infantil, como que la carne tenía demasiada energía y animalizaba a los niños o que la fruta era perjudicial para su sistema digestivo. Había que alimentarlos sólo con cosas blancas: pan blanco, pudines de leche blanca, almidones blancos. Ese régimen alimentario se aplicaba incluso en los hogares acomodados, ya no digamos en los internados y orfanatos como el de Oliver Twist. No es de extrañar que hubiera tantos niños pálidos, enfermizos, raquíticos y demasiado buenos para un mundo que,

a menudo, abandonaban antes de tiempo.

En cuanto a los derechos reproductivos de las mujeres, como se llaman ahora, eran oficialmente inexistentes. Muchos clérigos incluso predicaban contra el uso de analgésicos durante el parto, porque se suponía que las mujeres debían sufrir dando a luz: lo pone en la Biblia. El aborto era ilegal, pero se practicaba de manera habitual, por el medio que fuera: cuando las mujeres solteras de las clases trabajadoras se quedaban embarazadas y no podían contar con que el hombre las mantuviera, las más de las veces terminaban mandando al bebé a un orfanato y trabajando en la calle como prostitutas. Como las enfermedades de transmisión sexual estaban tan extendidas como la tuberculosis, lo más probable era que no viviesen mucho tiempo. Lo de todas aquellas chicas que se morían tosiendo en las óperas —Mimí en *La Bohème*, Violetta en *La Traviata*— tenía una base sólida en la realidad.

Éste es el trasfondo de mi novela *Alias Grace*, que arranca en la década de 1840, una época en la que se utilizaban capotas para esconder el rostro y en la que se valoraba mucho el pudor y el decoro en las mujeres. La novela está basada en la histórica Grace Marks, una joven sirvienta irlandesa. En el verano de 1843, en las proximidades de lo que entonces era la pequeña aldea de Richmond Hill —en Alto Canadá, ahora Ontario—, dos personas murieron asesinadas: Thomas Kinnear, un acaudalado caballero escocés de cuarenta años, y su ama de llaves y amante Nancy Montgomery, que tenía veintitrés años y estaba embarazada. Los supuestos asesinos eran James McDermott, el sirviente irlandés de Kinnear, que contaba poco más de veinte años, y Grace Marks, la criada, que acababa de cumplir los dieciséis. Ambos habían huido en un barco de vapor con destino a Lewiston, en Estados Unidos, llevándose varios objetos de valor, pero un amigo del difunto los había seguido hasta dar con ellos en un hotel —donde no compartían

habitación— y se los había llevado por la fuerza de vuelta a Canadá, donde poco después fueron juzgados por el asesinato de Kinnear. Llamó la atención que Grace se presentase en el juicio con uno de los vestidos de la asesinada. En fin, era un vestido bonito y habría sido una pena desaprovecharlo.

Como ambos fueron condenados por el asesinato de Kinnear —McDermott como autor material de los disparos y Grace como cómplice—, el asesinato de Nancy Montgomery nunca llegó a juzgarse.

En cualquier caso, en vista de las excelentes referencias sobre el carácter de Grace facilitadas por varios de sus antiguos empleadores masculinos, y en vista de su juventud y de que, según su declaración, sólo había huido con McDermott porque éste la había amenazado de muerte si no lo hacía, conmutaron la pena de muerte por la de cadena perpetua. En el patíbulo, justo antes de que lo ahorcasen, James McDermott acusó a Grace Marks de haberlo ayudado a estrangular a Nancy Montgomery. Tras su fallecimiento sólo quedó una persona que conociera la verdad del asunto, y nunca la desveló.

¿Lo hizo o no lo hizo? Jamás lo sabremos, y ésta era una de las razones por las que Grace me interesaba como personaje de novela. Además, las crónicas sobre el caso se mostraban muy divididas a propósito de su culpabilidad o inocencia. Suele ocurrir cuando en un asesinato están implicados un hombre y una mujer. Por regla general los comentaristas concuerdan en lo referente al hombre —lo hizo—, pero discrepan con respecto a la mujer. O bien es un ser inocente que, por medio de amenazas y coacciones, se ha visto involucrado en contra de su voluntad, o bien es la instigadora, una Jezabel maquinadora y perversa que incita al varón, probablemente sirviéndose del sexo como cebo. Ambas versiones de Grace aparecieron en la prensa, con considerables aderezos. Las opiniones parecían dividirse en función de cada secta: para los conservadores

anglicanos Grace era culpable, ya que era de muy mala educación participar en el asesinato de quien te da trabajo. Para los reformistas políticos metodistas, se trataba de una joven inocente y quizá un poco retrasada a la que habían atemorizado para aprovecharse de ella. Entonces como ahora la gente proyectaba en ella todos los presupuestos de la época sobre las mujeres: por un lado, su debilidad, su potencial para la depravación, su estupidez congénita; por otro, su taimada astucia. Como suele ocurrir, sobre todo cuando se procesa a mujeres, y más en el siglo XIX, lo que se juzgaba era el carácter en conjunto de la mujer, en particular su supuesta actividad sexual: ¿se acostó o no con McDermott? Eso tampoco lo sabremos nunca. A pesar de que no llegan a ponerse de acuerdo sobre el color de su pelo, todos los comentaristas coinciden en que era una muchacha hermosa. De no haber sido así, es muy posible que el juicio no hubiera despertado tanta atención.

En cuanto al móvil, también se apuntaron varias versiones. Hubo vecinos que dijeron que Grace tenía celos de Nancy porque estaba enamorada del señor Kinnear, y que había involucrado a McDermott prometiéndole favores sexuales. Otros decían que no, que era Nancy, la amante de Kinnear, la que estaba celosa de Grace: era mayor, estaba embarazada y pronto podía convertirse en un lastre para Kinnear; mientras que la joven y atractiva Grace estaba ahí mismo, probablemente lista para ocupar su lugar. Lo que sí es cierto es que ninguna de las dos, ni Grace ni Nancy, contaba con demasiadas opciones. No tenían dinero ni una posición social elevada y dependían por completo de los caprichos de su patrón. Si esos asesinatos no hubieran ocurrido, casi con seguridad Grace habría encontrado otro empleo —había demanda de sirvientas—, pero si Kinnear la hubiera despedido, Nancy no habría tenido muchas alternativas: se sabía que era la amante y eso habría sido suficiente para arruinar su

reputación. Quizá tendría que haberse ido a Estados Unidos, donde nadie conociera su pasado.

Precisamente allí fue donde terminó Grace, después de pasar un cuarto de siglo en el penal de Kingston, con un paréntesis en el Asilo para Lunáticos de Toronto. Quedó en libertad a raíz de la amnistía general declarada para celebrar la Confederación. Tras su entrada en Estados Unidos se le perdió la pista, aunque la gente continuó escribiendo sobre ella hasta finales de siglo. Tiene algo de la fascinación de las mujeres acusadas de brujería.

¿Qué será lo que tienen las mujeres? ¿Por qué, a lo largo de la historia, han dado tanto miedo a los hombres? ¿Son hombres asustados, como L. Frank Baum, que creó un mago de Oz fraudulento, pero concedió a sus brujas poderes mágicos de verdad? ¿O como Rider Haggard, que creó una superheroína llamada Ella que tenía el poder de electrocutar a la gente? ¿Se trata quizá de un caso de culpa del opresor, que, conociendo los males que ha perpetrado históricamente, teme el retorno de lo reprimido? Quizá por eso Hillary Clinton ha inspirado toda esa imaginería de brujas y demonios. Quizá deberíamos rebautizarla como Hillary de Arco. Juana de Arco luchó por su país, triunfó, pero era demasiado fuerte, demasiado engreída, y ninguna mujer podía hacer esas cosas sola, de modo que tenía que estar aliada con las fuerzas oscuras. ¡Que la quemen en la hoguera! Y eso hicieron.

El tiempo dirá cómo acaba esto. Ya casi es Halloween, un momento de inflexión en el que, tradicionalmente, las puertas que separan mundos distintos se abren y revelan sus secretos; luego viene el Día de Guy Fawkes, que nos recuerda que un ejército de *hackers* invisibles acecha entre las sombras. Y luego el 8 de noviembre, el día en que se emitirán los votos de marras. Después de eso nadie sabe lo que puede pasar. Quizá deroguen la Decimonovena Enmienda; y después —vayan

ustedes a saber, porque estas cosas se pegan— a lo mejor tenemos que volver a discutir quién es legalmente una persona en Canadá.

Hoy por hoy seguimos siendo personas. Gracias a quienes lucharon para que las mujeres obtuviéramos ese reconocimiento. Resulta más agradable ser persona que no serlo. Y a la sociedad en general también le resulta más útil que seamos personas, en lugar de simples esclavas o pedazos de carne. Celebren su condición de persona y, ya de paso, plantéense ayudar a esas jóvenes que se están formando como juristas para defender lo mejor posible su condición de persona el día que alguien quiera meter mano en sus derechos. O meterles mano a secas. Porque es verdad: en nuestro país todas las mujeres tienen el título de personas, pero algunas tienen más posibilidades que otras de trasladar esa condición a la práctica.

CUARTA PARTE

2017-2019

¿Hasta qué punto van mal dadas?

¿Qué arte con Trump?
(2017)

¿Para qué sirve el arte? Es una pregunta que se plantea a menudo en sociedades en las que el dinero es el principal parámetro del valor; por regla general quien lo pregunta es gente que no entiende el arte y, por tanto, desprecia tanto sus obras como a quienes las crean. Ahora, sin embargo, la pregunta se la hacen los propios artistas.

En Estados Unidos los escritores y artistas en general perciben ya que algo extraño flota en el ambiente. Los hombres fuertes tienen fama, y no sin razón, de aplastar a quienes no les profesan una deferencia servil: «A tragar o a callar», ha sido siempre su norma. Durante la Guerra Fría fueron muchos los escritores, cineastas y dramaturgos que recibieron la visita del FBI por ser sospechosos de «actividades antiamericanas». ¿Se repetirá esa historia? ¿Se impondrá la autocensura? ¿Podría estar entrando Estados Unidos en una era de *samizdat*, en la que los manuscritos circulan en secreto porque publicarlos significa arriesgarse a represalias? Suena un tanto exagerado, pero, si pensamos en la historia del país —y en la ola de Gobiernos autoritarios que recorre el mundo—, no es descartable.

A la vista de tales incertidumbres y temores, las comunidades creativas estadounidenses apelan unas a otras a no rendirse sin plantar cara. ¡No te rindas! ¡Escribe! ¡Crea!

Pero ¿escribir o crear qué? ¿Qué se dirá dentro de cincuenta años sobre el arte y la escritura de esta época? La Gran

Depresión quedó inmortalizada en *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, donde se describe con detalle qué supuso la escasez de los años treinta para quienes la vivieron en los estratos inferiores de la sociedad estadounidense. La obra de teatro *El crisol*, de Arthur Miller, fue una acertada alegoría del macartismo, con sus cazas de brujas y sus acusaciones masivas. *Mefisto*, la novela de Klaus Mann publicada en 1936, en la que se habla del ascenso de un famoso actor, mostraba cómo el poder absoluto corrompía absolutamente a un artista, una trama que venía muy a cuento en tiempos de Hitler. ¿Qué clase de novelas, poemas, películas, series de televisión, videojuegos, pinturas, música o novelas gráficas reflejarán de manera adecuada la próxima década en Estados Unidos?

Todavía no tenemos ni idea. No podemos saberlo: lo único que podemos predecir es que nada es predecible. No obstante, quizá sea justo decir que el interés de Donald Trump por las artes, medido en una escala del uno al cien, ronda más o menos entre cero y menos diez: por debajo de cualquier presidente de los últimos cincuenta años. A algunos de esos presidentes les importaban un comino las artes, pero por lo menos les parecía educado fingir. Trump no fingirá. De hecho, puede que ni siquiera se dé cuenta de que existen.

Esto, a decir verdad, podría jugar a nuestro favor. Stalin y Hitler se interesaban por las artes y se tenían a sí mismos por expertos y árbitros del gusto, y eso fue en detrimento de los escritores y artistas cuyos estilos desagradaban a las autoridades, que acabaron presos en un gulag o condenados por degenerados. Es de esperar que la mayoría de los creadores acabe volando por debajo el radar: su insignificancia es tal que nadie reparará en ellos.

En Estados Unidos no hay gulags. Ahí prefieren expresar su descontento censurando a la gente de tapadillo: el teléfono de tal guionista deja de sonar, como les ocurrió a los Diez de

Hollywood; las canciones de tal músico dejan de emitirse, como las de Buffy Sainte-Marie durante la guerra de Vietnam, por culpa de su tema *Universal Soldier*; los libros de tal escritor no encuentran editor, como durante muchos años fue el caso de *From Eve to Dawn: A History of Women in the World*, de Marilyn French. Cabe esperar que se produzca un cambio generalizado en el clima cultural y que haya recompensas de índole diversa para quienes estén dispuestos a subirse al tren que ahora pasa, así como castigos silenciosos para aquellos que se nieguen. Las represalias pueden llegar en forma de infames tuits salidos de la cuenta del potus —como uno reciente en el que Trump se reía de los índices de audiencia de Arnold Schwarzenegger, su sucesor en el programa *Celebrity Apprentice*— o de vulgares señalamientos públicos, como cuando arremetió contra Meryl Streep después de que ésta lo tachara implícitamente de matón en su discurso de los Globos de Oro.

¿Y qué pasará con la libertad de expresión, el sello distintivo de la democracia estadounidense? ¿Se convertirá ese concepto en un eufemismo para los discursos de odio y el ciberacoso, en un martillo con el cual machacar la «corrección política»? Es un proceso que ya ha empezado. Si se intensifica, ¿atacará la izquierda a quienes defienden la idea de libertad de expresión acusándolos de colaboración con los fascistas?

¡Pero sin duda podemos esperar que los artistas defiendan nuestros mejores valores! ¿Acaso ellos no encarnan los rasgos más nobles del espíritu humano? No necesariamente. Hay creadores de toda condición y pelaje. Algunos son simples bufones a sueldo, oportunistas que sólo miran por el dinero. Otros tienen objetivos más siniestros. Ni las películas ni los cuadros ni los escritores ni los libros poseen cualidades inherentemente sagradas. *Mein Kampf* era un libro.

Son muchos los creadores que en el pasado se han dejado arrastrar por el poder. De hecho se hallan expuestos de un modo particular a las presiones autoritarias porque, al tratarse de individuos aislados, es fácil atacarlos. No hay ninguna milicia armada de pintores que los proteja, ni una mafia clandestina de guionistas que te meta una cabeza de caballo en la cama si interfieres en sus planes. Cuando se ataca a un artista, otros pueden salir en su defensa utilizando la palabra, pero de poco vale esa defensa cuando a un poderoso se le mete entre ceja y ceja destruir a alguien. La pluma es más fuerte que la espada, pero sólo *a posteriori*: en el momento del combate quien blande la espada suele imponerse. Por suerte, hablamos de Estados Unidos, que tiene una larga y honorable tradición de resistencia. Además, de algo debería servirle su esencia plural y polifacética.

Habrá, por supuesto, movimientos de protesta y se instará a artistas y escritores a que se unan a ellos. Tienen el deber moral —les dirán— de prestar su voz a la causa. (A los artistas todo el mundo les va dando lecciones sobre su deber moral, algo que otros profesionales —los dentistas, por ejemplo— en general no tienen que sufrir). Pero es difícil decirle a un creador lo que debe crear o exigirle que ponga su arte al servicio de los nobles ideales que otros deciden. Lo más probable es que quienes acaten esa clase de exhortaciones acaben produciendo mera propaganda o alegorías sin sustancia; sermones insufribles, tanto en un caso como en el otro. Las galerías de arte de los mediocres están forradas de buenas intenciones.

Entonces ¿qué? ¿Es posible dar algún tipo de respuesta artística genuina? A lo mejor la sátira social. Puede que alguien intente crear algo equivalente a *Una humilde propuesta* de Jonathan Swift, donde éste sugería comerse a los bebés como solución económica a la pobreza irlandesa. Pero la sátira, por

desgracia, tiende a caer en saco roto cuando la realidad supera los excesos más desaforados de la imaginación, que es lo que sucede cada vez más a menudo.

La ciencia ficción, la fantasía y la ficción especulativa se han utilizado con frecuencia para protestar en tiempos de presión política. Cuentan la verdad, pero de forma sesgada, como Yevgueni Zamiatin en su novela *Nosotros*, de 1924, donde anticipa la represión soviética que llegaría poco después. En la época de McCarthy, muchos escritores estadounidenses optaron por la ciencia ficción porque les permitía criticar a su sociedad sin llamar demasiado la atención de un poder resuelto a reprimir toda crítica.

Algunos crearán un «arte testimonial», como los artistas que han reaccionado ante las grandes catástrofes: guerras, terremotos, genocidios. Seguramente quienes escriben diarios ya van tomando nota de lo que sucede y sus consecuencias, como hicieron quienes vivieron la peste negra hasta que ellos mismos sucumbieron a ella; o como Anne Frank cuando escribía su diario escondida en el desván; o como Samuel Pepys, que narró lo ocurrido durante el gran incendio de Londres. La literatura testimonial puede ser intensa y potente, como las *Memorias de la cárcel de mujeres* de Nawal el Saadawi, sobre la temporada que la autora pasó entre rejas en el Egipto de Anwar el-Sadat, o *Los cuatro libros* de Yan Lianke, que narra las hambrunas y las muertes masivas en China durante el Gran Salto Adelante. Los artistas y escritores estadounidenses no suelen andarse con remilgos a la hora de explorar las grietas de su país. Confiemos en que, si la democracia implosiona y se suprime la libertad de expresión, alguien deje constancia de ello en tiempo real.

• • •

A corto plazo quizá lo único que podemos esperar de los artistas es lo que siempre hemos esperado de ellos. Cuando las certezas se desmoronan, tal vez baste con cultivar tu propio jardín artístico: hacer lo que puedas lo mejor que sepas mientras sea posible; crear mundos alternativos que nos sirvan tanto para evadirnos como para vivir instantes de revelación; abrir las ventanas de nuestro mundo para ver qué hay fuera.

Ahora que se avecina la era Trump, los artistas y escritores son quienes pueden recordarnos, en tiempos de crisis o de pánico, que cada uno de nosotros es más que un voto o una estadística. La política puede deformar la vida, y así ha sido en muchas ocasiones, pero en última instancia no somos la suma de nuestros políticos. A lo largo de la historia ha habido esperanza para las obras de arte que —en un determinado momento y lugar, de la manera más poderosa y elocuente posible— expresan qué es ser humano.

El hombre ilustrado

Introducción
(2017)

¿Qué tendrán las historias de terror, los cuentos de fantasmas, la ciencia ficción, la fantasía y demás géneros maravillosos que tanto cautivan a los jóvenes lectores? ¿Quizá es que a esa edad empezamos a ser conscientes de los monstruos que llevamos dentro? ¿O será una especie de nostalgia colectiva por los cuentos populares y la magia? ¿Acaso una forma de exorcismo psíquico? ¿O quizá es nuestra peculiar manera de reírnos de la muerte?

En los años cincuenta a los bibliófilos adolescentes todavía

no nos llamaban «jóvenes adultos», pero ya nos iba lo raro. Y los adultos, claro está, conocían nuestros gustos: el primer título de un club de lectura para estudiantes de secundaria al que yo pertenecía en 1953, cuando tenía trece años, fue un clásico hoy algo olvidado de los *thrillers* de terror, *El cerebro de Donovan*. En él, un grupo de científicos demasiado optimistas guardan el cerebro referido en el título en una gran pecera y lo alimentan con comida para cerebro, con la esperanza de que algún día resolverá los problemas del universo. Sin embargo, el cerebro lo que quiere es apoderarse del mundo. Y lo que es peor, tiene poderes eléctricos. Había mucho cerebro malvado suelto en aquel entonces.

No es de extrañar, teniendo en cuenta mis preferencias, que hacia esa misma época descubriera y devorara *El hombre ilustrado*, el clásico de Ray Bradbury de 1951. ¿Lo compraría en una tienda por veinticinco centavos (lo que ganaba por hora cuidando niños)? ¿O quizá lo saqué de la biblioteca? ¿O lo encontré por casualidad mientras hacía de canguro? No lo recuerdo. El caso es que lo leí. El título y la ilustración de la cubierta habrían bastado para atraparme: en aquellos tiempos era improbable conocer a alguien con tatuajes, y la idea de que una persona pudiera tatuarse el cuerpo entero —y ya no digamos con imágenes que cobran vida y narran sus historias— era lo bastante rara como para ganarse mi atención adolescente.

Los primeros años de la década de 1950 fueron un momento álgido para Ray Bradbury. En los cuarenta el libro de bolsillo había transformado la lectura en Estados Unidos de una forma parecida a como el libro electrónico la alteró a principios del siglo XXI: ofreciendo comodidad a buen precio. Los libros de bolsillo costaban una décima parte con respecto a los de tapa dura y no había que entrar en una intimidante librería para adquirirlos: los vendían en las tiendas de alimentación y

droguería del barrio, donde se compraban también los cómics y las revistas. La industria del libro de bolsillo obtenía sus beneficios por volumen —de ahí el término inglés «*mass market*»— y utilizaba portadas provocadoras para atraer a los lectores que pudieran sentirse intimidados ante un libro de aspecto excesivamente serio y «literario». Las cubiertas apostaban sí o sí por una mezcla de sexo y escándalo, o sexo y muerte, o sexo y alienígenas, o sexo y terror: la cuota de visibilidad de las mujeres rubias y ligeras de ropa era alta. Ray Bradbury nunca se decantó demasiado por el sexo: su línea era más bien la del terror, la muerte y los alienígenas.

La demanda de libros de bolsillo era muy elevada, las estanterías pedían a gritos la entrada de material nuevo y los editores reciclaban los clásicos y a los autores literarios con cubiertas que parecían sacadas de libros de crímenes reales o novelas románticas. Así fue como leí de adolescente a Hemingway, Faulkner, James A. Michener y otros muchos autores de prestigio, y como yo, cientos de miles de personas.

Algunos autores literarios se resistieron a aparecer en ese formato —temían que aquello pudiera degradar su arte—, pero no Bradbury. *El hombre ilustrado* apareció en tapa dura en la editorial Doubleday con un diseño artístico modernista, pero al año siguiente Bantam publicó la edición de bolsillo a veinticinco centavos, con una cubierta en la que aparecía un rostro aterrorizado con los ojos desorbitados. Bradbury había forjado su carrera en las revistas y la radio, y eso le permitió entender que las ediciones populares de bolsillo representaban un valioso medio para llegar a más lectores. Algunos libros seguían apareciendo primero en tapa dura, pero la gente como yo —la gente joven— los leíamos casi siempre en bolsillo, igual que leíamos a Huxley, a Orwell o a H. G. Wells, a los que Ray Bradbury también había leído. En todo caso, su primer amor era el terror, y sus primeras obras manifestaban una acusada

tendencia hacia el reverso tenebroso, aun cuando en ellas no aparecieran horripilantes no muertos. No hay muchos finales felices en su obra.

Todo escritor que hurgue tan a fondo como él en el terror es porque mantiene una relación compleja con la mortalidad, por eso no nos sorprende saber que a Bradbury, de niño, le preocupaba la posibilidad de morirse en cualquier momento. «Cuando ahora echo la vista atrás», explica en su breve ensayo «Take Me Home» [Llévame a casa], «me doy cuenta de lo difícil que debió de ser aquello para mis amigos y familiares. Al frenesí le seguía la euforia, y el entusiasmo, y la histeria, y así sucesivamente. Me pasaba todo el tiempo gritando y corriendo de un lado para otro porque temía que la vida pudiera acabarse esa misma tarde».

Pero la otra cara de la moneda de la mortalidad es la inmortalidad. A los doce años Bradbury vivió un encuentro trascendental con un ilusionista que se hacía llamar Mr. Electrico y tenía un espectáculo en un circo ambulante. El número de Mr. Electrico era impresionante: se sentaba en una silla electrificada sosteniendo una espada, con la que a su vez electrizaba a los espectadores y hacía que se les pusieran los pelos de punta y les salieran chispas por las orejas. Un día el mago electrizó al joven Bradbury, al grito de: «¡Vive para siempre!»

Al día siguiente el muchacho debía asistir a un funeral; después de esa cita con la realidad de la muerte, se fue a ver de nuevo a Mr. Electrico para preguntarle cómo se hacía eso de vivir para siempre. El viejo feriante se lo llevó a ver a los «bichos raros» que actuaban en el circo —entre ellos un hombre tatuado que más tarde daría nombre a *El hombre ilustrado*— y le dijo que él, Ray, llevaba dentro el alma del mejor amigo de Mr. Electrico, fallecido en la Gran Guerra. Esto debió de impresionar al joven Ray, porque justo después de su

bautismo de electricidad a manos de Mr. Electrico empezó a escribir, y ya no dejaría de hacerlo hasta su muerte.

¿Cómo se puede vivir eternamente? A través de otras personas, por lo visto: aquellas cuya alma reaparece dentro de tu cuerpo. Y a través de otras voces, las voces que hablan a través de ti. Y a través de las palabras que escribes, el código de esas voces. Al final de *Fahrenheit 451*, en un mundo donde todos los libros han sido destruidos, el héroe encuentra a un grupo de personas que, a fuerza de memorizar esos libros desaparecidos, han acabado convirtiéndose en ellos: una encarnación perfecta de la amalgama de misterios que Mr. Electrico le presentó en su día al joven Ray.

Justo después de la muerte de Ray Bradbury estuve hablando con un poeta. «Fue el primer escritor del que leí toda la obra», me dijo. «Cuando tenía doce o trece años. Me leí todos sus libros: los buscaba y me los leía de cabo a rabo». Yo le dije que estaba convencida de que muchos escritores —y muchos lectores— habían tenido la misma experiencia, y que a buen seguro eran escritores y lectores de lo más diverso: poetas, prosistas y lectores de todas las edades y de toda clase de literatura, desde las aventuras *pulp* hasta el experimentalismo más culto.

¿A qué obedece la popularidad de Bradbury? Y —pregunta difícil, pero que los críticos y entrevistadores hacen siempre— ¿bajo qué etiqueta lo pondríamos en el mapa de lo literario, o incluso en las librerías, donde hoy en día los libros se clasifican en función del «género» al que pertenecen?

Tales distinciones habrían irritado a Bradbury. Él se formó con la «edad de oro» de la ciencia ficción y los cuentos maravillosos —que suele situarse en los años treinta del siglo XX — y empezó su andadura en la principal plataforma del

momento y de las décadas siguientes: el vasto mercado de las revistas populares de ficción breve. Aunque acabase publicando en el respetado *The New Yorker*, debutó en 1938 en una revista de aficionados y continuó publicando en su propia revista, *Futuria Fantasia*. Después de eso publicó en revistas *pulp* como *Super Science Stories* y *Weird Tales*.

Uno podía ganarse la vida con eso si escribía mucho y variado, y Bradbury lo consiguió. No sólo escribía todos los días, sino que en cierta ocasión hasta se comprometió a escribir un relato a la semana; y lo logró. Sus ingresos mejoraron gracias a las adaptaciones destinadas a cómics y, más tarde, al cine y la televisión. Poco a poco fue abriéndose camino hasta las revistas de papel satinado, como *Playboy* o *Esquire*, y comenzó a publicar libros. Escribir era su vocación —estaba llamado a ello y lo hacía por instinto—, además de un oficio que le permitía ser autosuficiente, y él se sentía orgulloso de ambas cosas. Evitó las clasificaciones y los cajones genéricos tanto como pudo: desde su punto de vista, él sólo contaba historias y escribía ficciones, y ni los cuentos ni la ficción necesitaban etiquetas que los catalogaran en compartimentos estancos.

El término «ciencia ficción» lo ponía de los nervios: no quería que lo encajonasen. Para Bradbury, la ciencia ficción hablaba de cosas que podían acontecer realmente, mientras que él escribía casi siempre sobre lo imposible. Bradbury, a su vez, también ponía de los nervios a los puristas de la ciencia ficción dura, ya que se servía de su parafernalia —naves espaciales, otros planetas y efectos en los que intervenían teorías físicas— para lo que él denominaba «fantasía». En su obra, Marte no se describe con precisión científica, ni siquiera con demasiada coherencia, sino que es un estado mental que va reciclando cada vez que le conviene. Sus naves espaciales no son milagros tecnológicos, sino medios de transporte psíquicos que cumplen

la misma función que el torbellino que se lleva en volandas la casa de Dorothy en *El mago de Oz*, el improbable ataúd volador de Ransom en la Trilogía Cósmica de C. S. Lewis o el trance del chamán tradicional: son medios para llegar al Otro Mundo.

En sus mejores obras Bradbury hunde una sonda hasta el gótico y oscuro núcleo de Estados Unidos. No es casualidad que fuera descendiente de Mary Bradbury, condenada por bruja en 1692, durante los tristemente famosos juicios de Salem, en concreto por adoptar la forma de un jabalí azul, entre otras cosas. (No la ahorcaron, ya que su ejecución se retrasó hasta que pasó la locura). Los juicios de Salem son un símbolo fundacional en la historia estadounidense, un símbolo que ha ido reapareciendo bajo distintas formas —tanto literarias como políticas— a lo largo de los siglos. En el fondo nos habla de la duplicidad de la vida: nadie es quien es; todos tenemos un gemelo secreto y probablemente malvado. Y lo que es más importante, nuestros vecinos no son quienes creemos que son. En el siglo XVII podían ser brujas o personas dispuestas a acusarte en falso de brujería; en el siglo XVIII, la época de la Revolución, podían ser traidores; en el XX, comunistas o gente que no dudaría en lapidarte hasta la muerte, como en «La lotería» de Shirley Jackson; en el siglo XXI podrían ser terroristas.

Quienes conocieron a Bradbury dan fe de su entusiasmo, su franqueza y su generosidad hacia los demás. De puertas afuera era una mezcla entre un niño siempre entusiasta y dispuesto a asombrarse y un tío bonachón. Pero sin duda alguna fuerza oscura había secuestrado su imaginación cuando era niño, principalmente Edgar Allan Poe, al que leyó con avidez a los ocho años.

En «William Wilson» Poe contrapone dos yoes gemelos, y casi podríamos decir que Bradbury se encargó de trasladarlos a la realidad: el yo radiante, todo sol, porches abiertos y limonada;

y el yo oscuro, el yo que imaginaba a un perro juguetón desenterrando un cadáver no muerto y llevándoselo a casa a visitar a su amo, un niño postrado en la cama. Bradbury está lleno de sorpresas, y éstas rara vez son agradables para sus personajes. ¿En quién se puede confiar? En casi nadie. O en nadie que reivindique esa normalidad inspirada en las ilustraciones de Norman Rockwell, porque lo más seguro es que sea pura fachada.

Sin embargo, la nostalgia de esa normalidad rockwelliana, llena de detalles amorosamente plasmados, es muy real en la obra de Bradbury. Nació en 1920 en Waukegan, Illinois, una ciudad y una época —los años veinte y treinta, los de su juventud— que reaparecen una y otra vez en su obra, a veces en la Tierra, a veces en Marte. No se puede volver a casa, decía Thomas Wolfe —otro estadounidense nostálgico—, pero se puede recuperar el pasado escribiendo sobre él, como hicieron Wolfe y Bradbury. La diferencia es que, en Bradbury, el encanto sólo dura hasta que da la medianoche y tus amigos del pueblo y tu familia resultan ser unos marcianos que quieren matarte. La sombra del reloj de ébano de «La mascarada de la muerte roja» de Poe nunca anda lejos del mundo de Bradbury: el tiempo es el enemigo.

El hombre ilustrado —al igual que el anterior libro de Bradbury, *Crónicas marcianas* (1950)— es una colección de relatos aglutinados con cierto aire caprichoso mediante una idea que les sirve de marco. En el caso de *El hombre ilustrado*, esta idea es el personaje del título, un vagabundo que había actuado como fenómeno de feria en un circo. Su cuerpo está repleto de tatuajes, obra de una mujer mágica que viaja a través del tiempo y que ha otorgado a los dibujos de su piel el poder de predecir el futuro, cosa que a Bradbury le permite mezclar

relatos «futuristas» donde existen cosas que todavía no se han inventado, como las esposas robóticas, con otros que podrían tener lugar en un futuro muy cercano y en los que no aparecen artilugios inexistentes. Los tatuajes son la Sherezade de ese rey asesino llamado Muerte: mientras narren sus historias, él seguirá con vida. Sin embargo, para el hombre ilustrado las cosas no terminan tan bien como para Sherezade: el último tatuaje predice su muerte. En realidad todo el libro está cargado de presagios.

Cuando intento recordar cuál de estos relatos me causó mayor impresión cuando era adolescente, hay uno que destaca: «La pradera». En esta historia —ya clásica—, dos niños llamados pícaramente Peter y Wendy tienen un cuarto de juegos cuyas cuatro paredes son capaces de representar cualquier escenario que los niños programen. Su preferido es el de una pradera africana, con leones de fondo. Sus padres están preocupados porque los niños empiezan a preferir el cuarto de juegos artificial a la vida real y a ellos mismos. De modo que deciden poner fin a la pradera. Pero entonces —como suele ocurrir en las obras de Bradbury—, la pradera intuye sus intenciones y acaba con ellos.

En cuanto al resto de los relatos, algunos son más livianos, otros más imponentes, algunos vuelven sobre temas anteriores que todavía le interesan, otros exploran nuevas vías literarias, tanto para él como para otros. Es probable que *Las mujeres perfectas* de Ira Levin esté ya prefigurado en el relato «Marionetas, S. A.», en el que dos amigos, para engañar a sus parejas, encargan unas réplicas robóticas de sí mismos que —huelga decirlo— acaban escapando a su control. «Los desterrados» es anterior a *Fahrenheit 451* y refleja uno de los grandes miedos de Bradbury —justificado por las restricciones y amenazas del macartismo—: el de la prohibición y la destrucción de la literatura. «El visitante» se hace eco de un

relato anterior, «El marciano»: en ambos, un individuo con talentos especiales (metamórficos y telepáticos) cae destruido por el frenético deseo de quienes desean poseer su don. (¿Podría ser una indirecta sobre los escritores y el fándom? Tal vez). «La ciudad», al igual que el relato «La tercera expedición» de *Crónicas marcianas*, es una de esas seductoras trampas para astronautas viajeros de las que Bradbury nos enseñó a recelar, además de una muestra del uso inteligente de la guerra biológica. «El otro pie» es una dura mirada al racismo en la que Marte ha vuelto a ser colonizado, esta vez por personas negras dispuestas a dar una fría bienvenida segregacionista a los últimos habitantes de una Tierra destruida, que están a punto de llegar a Marte y que resultan ser blancos. En «Los globos de fuego» vuelven a aparecer los marcianos, esta vez como hermosas formas de energía pura que, al ser incorpóreas, no precisan que unos misioneros terrícolas acudan a salvarlos.

Sólo con esta muestra resulta evidente que la cabeza de Bradbury estaba en constante ebullición. El amplio abanico de sus intereses, su curiosidad sin límites, su versatilidad, su inventiva y su fascinación por la naturaleza humana, incluidos sus defectos, están perfectamente representados en *El hombre ilustrado*, al igual que su asombrosa productividad. Cuando pensamos en la literatura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX es imposible no incluir a Ray Bradbury. Cualquiera que hoy en día escriba relatos maravillosos —y aquí incluyo las distopías, que hoy por hoy viven una etapa de florecimiento— tiene una deuda considerable con él.

¿Soy una mala feminista?

(2018)

Por lo visto, soy una «Mala Feminista». Puedo añadir esta acusación al resto de las cosas de las que me han acusado desde 1972, como haber alcanzado la fama escalando una pirámide de cabezas de hombres decapitados (dicho por un diario de izquierdas), ser una dominatrix que sólo vive para subyugar a los hombres (dicho por uno de derechas, con una ilustración mía con botas de cuero y un látigo) o ser una persona cruel capaz de arruinar —gracias a mis mágicos poderes de Bruja Blanca— la reputación de mis críticos en los mentideros de Toronto. ¡Doy mucho miedo! Y ahora, según parece, soy una misógina que justifica a los violadores y una Mala Feminista que les ha declarado la guerra a las mujeres.

¿Cómo sería una Buena Feminista, a ojos de mis acusadoras?

Mi posición de partida es que las mujeres son seres humanos, lo cual conlleva que en ellas se manifiesten toda una gama de conductas que van desde lo santo a lo demoníaco, incluyendo lo criminal. No son seres angélicos incapaces de hacer el mal. Si lo fueran, no necesitaríamos un sistema jurídico para tramitar sus acusaciones, ya que siempre serían ciertas.

Tampoco creo que las mujeres sean menores de edad incapaces de actuar con iniciativa propia o de tomar decisiones morales. Si lo fueran, volveríamos al siglo XIX y las mujeres no podrían tener propiedades, ni tarjetas de crédito, ni acceder a la educación superior, ni decidir sobre su reproducción, ni votar. Hay en Norteamérica ciertos grupos con mucho poder trabajando para que las cosas vuelvan a ser así, pero en general no se los considera feministas.

Además, creo que para que las mujeres tengan derechos humanos y civiles ha de haber derechos humanos y civiles, punto, y esto incluye el derecho a una justicia equitativa, del mismo modo que para que las mujeres puedan votar tiene que existir el derecho de sufragio. ¿Creen las Buenas Feministas que sólo las mujeres deben disfrutar de estos derechos? Desde luego

que no. Eso supondría volver al antiguo estado de cosas en el que los hombres eran los únicos que gozaban de derechos, sólo que a la inversa.

Supongamos, pues, que las Buenas Feministas que me acusan y yo, la Mala Feminista, estamos de acuerdo en los puntos anteriores. ¿En qué discrepamos? ¿Y cómo he terminado metida en semejante rifirrafe con las Buenas Feministas?

En noviembre de 2016 firmé —por una cuestión de principios, como siempre que firmo algo— una carta abierta en la que se pedía que la Universidad de Columbia Británica (UCB) depurase responsabilidades por la manera en que había gestionado las acusaciones contra un antiguo trabajador, Steven Galloway, jefe del Departamento de Escritura Creativa. Varios años antes la universidad había anunciado en medios de ámbito nacional que se habían presentado varias quejas contra él, a pesar de que todavía no se habían investigado y de que ni siquiera el propio acusado sabía de qué se lo acusaba. Antes de conocer más detalles Galloway tuvo que firmar un acuerdo de confidencialidad. La sociedad —yo incluida— se llevó la impresión de que era un peligroso violador en serie. Además, cualquiera tenía carta blanca para atacarlo, ya que, en virtud del acuerdo que había firmado, no podía decir nada para defenderse. Aquello suscitó un aluvión de insultos.

Sin embargo, tras una investigación judicial que se prolongó varios meses, con múltiples testigos y declaraciones, la jueza dictaminó que no había habido ninguna agresión sexual, y así lo hizo saber el propio Galloway a través de su abogado. Galloway fue despedido de todos modos. Todo el mundo se sorprendió, también yo. Su facultad presentó una queja, que sigue en trámite, y hasta que ésta no se resuelva el público general no podrá tener acceso a la sentencia de la jueza ni a sus razonamientos a partir de las pruebas presentadas. El veredicto de no culpabilidad molestó a algunas personas, que

continuaron atacando a Galloway. Fue entonces cuando empezaron a circular detalles sobre la falta de imparcialidad de la UCB y cuando se redactó la carta abierta contra su gestión del caso.

Una persona ecuánime se habría reservado el juicio sobre la culpabilidad del profesor hasta conocer el dictamen y las pruebas. Somos adultos: podemos formarnos nuestras propias opiniones, en un sentido o en otro. Los signatarios de la carta dirigida a la UCB siempre hemos sido de este parecer. Quienes me han criticado, no, ya que su decisión estaba tomada de antemano. ¿Son personas ecuánimes estas Buenas Feministas? Si no lo son, lo único que habrán conseguido es dar pábulo al viejo cuento que sostiene que las mujeres son incapaces de actuar con justicia o de juzgar con imparcialidad, y por tanto les habrán regalado a sus oponentes un motivo más para negarles puestos de decisión en el mundo.

Una digresión: la retórica de las brujas. Otra de las acusaciones que se han dirigido contra mí es la de haber comparado la investigación de la UCB con los juicios por brujería de Salem, en los que cualquier acusación era sinónimo de culpabilidad, ya que las pruebas estaban sometidas a unas reglas que impedían demostrar la propia inocencia. Las Buenas Feministas recusan semejante comparación. Creen que las estaba comparando con los cazadores de brujas de Salem y llamándolas «niñas histéricas». No obstante, a lo que yo me refería es a la estructura que regía los juicios en sí.

Lo de la retórica de las brujas puede referirse a tres cosas: (1) a los insultos consistentes en llamar a alguien «bruja», como hicieron muchos con Hillary Clinton durante las recientes elecciones; (2) a las «cazas de brujas», dando a entender que alguien está buscando algo que no existe; (3) a la estructura de los juicios por brujería de Salem, en los que toda acusación implicaba culpabilidad. Yo me refería a este tercer uso.

Esta estructura —la que equipara acusación con culpa— se ha aplicado en muchos episodios de la historia de la humanidad, no sólo en Salem. Tiende a activarse durante la fase de «terror y virtud» de las revoluciones: algo ha salido mal y hay que hacer una purga, como ocurrió en la Revolución francesa, en las purgas de Stalin durante la URSS, en el período de los Guardias Rojos en China, en la Junta Militar argentina o en los primeros días de la Revolución iraní. La lista es larga y afecta tanto a la izquierda como a la derecha. Para cuando termina la fase de «terror y virtud», muchos se han quedado por el camino. Nótese que no estoy diciendo que no pueda haber traidores o lo que sea dentro de un determinado grupo; lo único que digo es que, en momentos así, se obvian las garantías habituales de la justicia.

Esto se hace siempre en nombre de la creación de un mundo mejor. A veces, en efecto, es así, al menos durante un tiempo. Otras se utiliza como excusa para introducir nuevas formas de opresión. En cuanto a las justicias paralelas —que permiten condenar a la gente sin necesidad de juicio—, nacen como respuesta a la falta de justicia —ya sea porque el sistema es corrupto, como en la Francia prerrevolucionaria, o porque no hay sistema, como en el salvaje Oeste— y se basan en que la gente se tome la justicia por su mano. La justicia paralela puede ser comprensible durante un tiempo, pero corre el peligro de consolidar culturalmente el hábito del linchamiento, con lo que el sistema de justicia salta por los aires y las estructuras de poder extralegales se afianzan. Cosa Nostra, por ejemplo, nació como un movimiento de resistencia frente a la tiranía política.

El movimiento #MeToo es un síntoma de las deficiencias del sistema jurídico. Con demasiada frecuencia las instituciones —y aquí incluyo a las estructuras empresariales— no tratan con justicia a las mujeres y personas en general que denuncian

abusos sexuales, por lo que éstas han terminado recurriendo a una nueva herramienta: internet. Desde entonces varias estrellas han caído de los cielos. La táctica se ha revelado eficaz y ha servido para dar un toque de atención. Pero ¿y ahora qué? Podemos reparar el sistema jurídico o podemos prescindir de él. Las instituciones, las empresas y los lugares de trabajo pueden depurar responsabilidades o esperar a que caigan más estrellas, además de unos cuantos asteroides.

Si el sistema jurídico se obvia porque se considera ineficaz, ¿qué ocupará su lugar? ¿Quiénes serán los nuevos agentes del poder? Las Malas Feministas como yo, desde luego, no. No somos aceptables ni para la derecha ni para la izquierda. En épocas de extremos ganan los extremistas. Su ideología se convierte en religión y a quienes no se adhieren a sus puntos de vista se los tilda de «apóstatas», «herejes» o «traidores»; a los moderados que ocupan posiciones intermedias se los aniquila. Los escritores de ficción resultan especialmente sospechosos porque escriben sobre seres humanos, y las personas son ambiguas en lo moral. El objetivo de la ideología es eliminar la ambigüedad.

La carta abierta dirigida a la UCB también es un síntoma: un síntoma del fracaso de la UCB y de la parcialidad de su investigación. Este asunto debería haber quedado en manos de la Asociación Canadiense de las Libertades Civiles o de la Asociación de las Libertades Civiles de Columbia Británica. Quizá ahora estas organizaciones decidan pronunciarse al respecto. Dado que la carta ha derivado en una discusión sobre la censura —pues ha habido llamamientos a que se borre la web donde está alojada, y con ello las reflexivas palabras de sus autores—, quizá PEN Canadá, PEN Internacional, Periodistas Canadienses por la Libertad de Expresión e Index on Censorship expresen también su parecer.

La carta decía desde el principio que la UCB les había fallado

tanto al acusado como a las denunciantes. Yo añadiría que les ha fallado a los contribuyentes, que financian la UCB con seiscientos millones de dólares al año. Nos gustaría saber cómo se ha gastado nuestro dinero en este caso. Los mecenas de la UCB —que recibe miles de millones de dólares en donaciones privadas— también tienen derecho a saberlo.

Todo este asunto ha provocado un enfrentamiento entre escritores, sobre todo desde que la carta se vio distorsionada por sus atacantes, que la tacharon de declaración de guerra contra las mujeres. Llegados a este punto, apelo a todo el mundo —tanto a las Buenas como a las Malas Feministas como yo— a que abandonen sus estériles disputas, unan sus fuerzas y dirijan el foco de atención hacia donde tendría que haber estado desde el principio: la UCB. Dos de las personas que se sumaron a la denuncia inicial se han pronunciado ya en contra de la manera en que la UCB ha manejado todo este asunto. Hay que darles las gracias por ello.

Cuando la UCB emprenda una investigación independiente de sus propias acciones —como la que tuvo lugar hace poco en la Universidad Wilfrid Laurier— y se comprometa a hacer pública dicha investigación, nuestra carta habrá logrado su objetivo. Ese objetivo nunca ha sido el de aplastar a las mujeres. ¿Por qué la responsabilidad y la transparencia deberían ser antitéticas con los derechos de las mujeres?

Hemos perdido a Ursula Le Guin cuando más la necesitábamos
(2018)

Hace algunos años tuve por fin a la brillante y célebre escritora

Ursula K. Le Guin para mí sola sobre un escenario en Portland y aproveché para hacerle la pregunta que siempre había deseado hacerle: «¿Adónde van los que se marchan de Omelas?» ¡Difícil pregunta! Me cambió de tema.

Omelas es uno de los «experimentos mentales» de Le Guin: una ciudad perfecta en la que todo el mundo se lo pasa a las mil maravillas, pero en la que todo el mundo sabe también que el destino de la ciudad depende de un niño que vive encerrado en una mazmorra sometido a horribles maltratos. Si ese niño faltase algún día, la ciudad caería. Pensemos en la esclavitud en el mundo de la antigua Grecia y Roma, pensemos en el sur anterior a la guerra de Secesión, pensemos en los pueblos bajo el dominio colonial, pensemos en la Inglaterra del siglo XIX. El desgraciado niño de Omelas es un pariente próximo de los niños pobres que se aferran amenazantes a las faldas del fantasma de la Navidad actual en *Canción de Navidad* de Charles Dickens. Se llaman Ignorancia e Indigencia, y son muy pertinentes hoy en día.

Una ciudad rica erigida sobre el maltrato ajeno: de eso se alejan los que se marchan de Omelas. Mi pregunta, por tanto, era: ¿en qué lugar del mundo podríamos encontrar una sociedad en la que la felicidad de unos no dependa de la desdicha de otros? ¿Cómo podemos construir Omelas sin ese niño torturado?

Ni Ursula K. Le Guin ni yo lo sabíamos, pero es una pregunta que Le Guin dedicó toda la vida a responder, y los mundos que con tanta habilidad creó en el intento son muchos, variados y fascinantes. Como anarquista, ella habría querido una sociedad autogestionada, con igualdad de sexo y raza. Habría querido que se respetaran las formas de vida no humanas. Habría querido una sociedad compatible con los niños, en contraposición con una que impone el parto pero no se preocupa ni por las madres ni por sus hijos. O eso es lo que

deduzco de sus escritos.

Le Guin nació en 1929: fue una niña de la Gran Depresión, una adolescente de la Segunda Guerra Mundial y entró en la universidad justo después de la guerra, cuando todo parecía impregnado de un espíritu de renovación. Se matriculó en Radcliffe, que por entonces era un espacio liminal: era Harvard, pero no del todo; las mujeres que allí estudiaban gozaban de cierto grado de participación, pero no de pleno acceso. En más de una ocasión debió de pasar por delante del comedor donde los estudiantes varones —según se decía— les lanzaban panecillos a las mujeres que se atrevían a asomar la cabeza. (Cuando ya era escritora —escritora de ciencia ficción, entre otras cosas—, los hombres de esa peculiar cofradía seguían lanzándoles panecillos a las mujeres. A Le Guin no le hacía ninguna gracia, y tomó buena nota de ello).

Después de Radcliffe entró en la escuela de posgrado, donde estudió Literatura francesa e italiana. Le enseñaron a pensar como un hombre, como solía decirse: con ambición, curiosidad y rigor. Pero cuando se casó y abandonó el mundo académico, se encontró con una sociedad que —desde el punto de vista jurídico— las trataba a ella y a las mujeres en general como si fueran crías irresponsables. Para aquellas mujeres a las que les habían enseñado que eran personas adultas, era como tratar de contener un volcán con una lata. Esa generación de mujeres estadounidenses alimentó en gran parte la segunda ola feminista de finales de los sesenta y los setenta, que fue cuando estalló la lata. Fue una época de gran actividad para la Le Guin escritora.

Pero el pensamiento y el activismo político eran sólo una faceta de la vida y la multifacética obra de esta mujer dotada de un talento asombroso. La trilogía de Terramar, por ejemplo, es una exploración memorable de la relación entre la vida y la muerte: sin la oscuridad no hay luz, y la mortalidad es lo que

permite que todo cuanto tiene vida exista. La oscuridad abarca los lados ocultos y menos agradables de nuestro ser: nuestros miedos, nuestro orgullo, nuestra envidia. Ged, su héroe, debe enfrentarse a su yo tenebroso antes de que éste lo devore. Sólo entonces se cerrará el círculo. Entretanto tendrá que enfrentarse con la sabiduría de los dragones: una sabiduría ambigua y totalmente distinta de la nuestra, pero sabiduría al fin y al cabo.

Hace poco estuve hablando con una mujer mucho más joven que yo que lloraba la pérdida de una amiga. «Lee la trilogía de Terramar», le sugerí, «te ayudará». La leyó, y le sirvió.

Pero ahora Ursula K. Le Guin ha muerto.

Cuando me enteré tuve una absurda visión basada en esa escena de *Un mago de Terramar* en la que Ged trata de invocar el espíritu de un niño desde la tierra de los muertos. Allí estaba Ursula, bajando con paso sereno por una pendiente arenosa bajo las estrellas inmutables; y allí estaba yo, corriendo angustiada detrás de ella y gritando: «¡No! ¡Vuelve! ¡Te necesitamos aquí y ahora!»

Sobre todo ahora, en un país que ha normalizado el acoso, el retroceso de los derechos de las mujeres en muchos frentes —en particular el de la atención sanitaria y la anticoncepción— y el esfuerzo por expulsarlas del mercado laboral por parte de quienes, incapaces de competir con ellas en el terreno de las destrezas y la superioridad intelectual, se sirven ahora de sus penes como arma.

Le Guin fue testigo de un estallido de ira similar por parte de las mujeres a principios de la década de 1970, durante la segunda ola feminista. Ella sabía muy bien de dónde provenía esa indignación: de la ira reprimida. En los años sesenta y setenta esa ira obedecía a muchas cosas, pero sobre todo al hecho de que a las mujeres se les hiciera de menos —mucho de menos—, cuando en realidad eran las que hacían más, a veces

mucho más. Uno de los primeros eslóganes de esa época fue: «El trabajo doméstico es trabajo». Una de las frases más ofensivas vino precisamente del movimiento por los derechos civiles: «La única posición para una mujer en el Movimiento es boca arriba».

La ira fue algo que durante mucho tiempo desconcertó a Le Guin. En su ensayo «About Anger» [Acerca de la ira], de 2014, escribe:

> La ira es una herramienta útil, acaso indispensable, para movilizar la resistencia ante la injusticia. Pero creo que es un arma, una herramienta que sólo resulta útil para el combate y la autodefensa [...]. La ira apunta con fuerza a la negación de derechos, pero el ejercicio de los derechos no puede vivir y prosperar a través de la ira. Vive y prospera a través de la búsqueda obstinada de la justicia [...]. Valorada como un fin en sí misma, pierde su objetivo. No alimenta el activismo positivo, sino la regresión, la obsesión, la venganza, el fariseísmo.

El objetivo a largo plazo, la búsqueda obstinada de la justicia, fue lo que ocupó gran parte de su pensamiento y de su tiempo.

No podemos invocar a Ursula K. Le Guin para que vuelva de la tierra de las estrellas inmutables, pero por suerte nos ha dejado su polifacética obra, su sabiduría obtenida a pulso y su fundamental optimismo. Su voz cuerda, inteligente, astuta y lírica es hoy más necesaria que nunca.

Por ello, y por ella, debemos dar gracias.

Tres cartas de tarot
(2018)

Es un gran honor pronunciar la *lectio magistralis* de este año. Soy una enamorada de Florencia y me siento muy feliz de estar aquí, si bien es cierto que esta amable invitación también ha sido motivo de cierta perplejidad por mi parte. Me dijeron que podía hablarles de lo que me apeteciera, siempre y cuando tuviese que ver con la escritura. Pero ¿qué puedo decir sobre la escritura en general que otros no hayan dicho antes, o que yo misma no haya dicho antes, lo que, por lo menos en mi caso, tampoco es que valga demasiado? Y es que ¿qué se puede decir con autoridad sobre la escritura en general? Ninguna descripción que hagamos de ella parece abarcar todo cuanto implica.

Por ejemplo: escribir es trazar una línea de marquitas negras en el papel o en la pared del baño, como hacen infinidad de personas. Escribir es una manera de registrar la voz humana, aunque no la única. Escribir está pasando de moda, o no, depende de quién lo diga. Escribir es a menudo una forma de narrar, y la narración es una de las primeras invenciones humanas, quizá la más importante; aprendemos mucho más fácilmente a través de una historia que, por ejemplo, a través de tablas y gráficos. La escritura nació en Mesopotamia como sistema para inventariar los productos almacenados en los templos, como el trigo. Hubo un tiempo en que la escritura infundía temor, ya que era un secreto sólo al alcance de los escribas y los magos; de hecho, todavía desprende un halo de peligro: hace poco recibí una taza de café donde se leía la palabra, y debajo: «Manéjese con cuidado». La escritura se ha falsificado y se ha utilizado para destruir a personas, como le ocurrió a María Estuardo, reina de Escocia. También se ha utilizado para salvar a personas a las que se iba a ejecutar: ¡Ahí llega el indulto firmado! ¡Justo a tiempo! La escritura se ha utilizado para el chantaje y la extorsión; también para transmitir esperanza y alegría. Durante el siglo XIX mucha gente

aprendió a escribir porque el capitalismo requería que un gran número de empleados supieran leer y escribir para llevar la cuenta de la riqueza y de quién debía qué a quién.

Oh, pero ustedes no se referían a escribir con minúscula, ¿verdad? Se referían a Escribir, ¡con mayúscula! Se referían a escribir en sentido literario, o al menos a obras escritas de cierta categoría. Se referían, quizá, a esa clase de escritura que yo misma he consumado en ocasiones. Digo «consumar» con toda la intención: se consuma un acto, pero también un delito, y la escritura literaria es un acto, pero también puede considerarse un delito. Muchas personas han sido encarceladas o condenadas a muerte por haber escrito algo. Dos veredictos habituales son los de sacrilegio y traición; en cuanto a los críticos literarios —que también escriben, no lo olvidemos—, sus acusaciones suelen hacer referencia al mal gusto y la mala prosa.

«¡Cuidadito con escribir!», podríamos decir. A lo mejor deberíamos ser más discretos y no dejar nunca constancia de nada sobre el papel. En mi caso, ya es demasiado tarde para eso.

Como al ser humano le gusta crear símbolos y organizarlos de manera comprensible, a continuación trataré de hablar de determinados aspectos de la escritura a través de tres cartas del tarot: la Papisa, la Rueda de la Fortuna y la Balanza o Justicia.

Y, como los animales humanos son narradores natos desde hace decenas de miles de años, comenzaré con tres historias. La primera se llama «Cómo me convertí en escritora (por así decir)». La segunda, «Cómo utilicé la baraja de tarot en una clase rudimentaria de escritura de ficción en Edmonton, Alberta, Canadá, en el curso 1969-1970». Y la tercera historia, «Cómo me regalaron una baraja de tarot Visconti, en Milán,

Italia, en el año 2017».

PRIMERA HISTORIA: «CÓMO ME CONVERTÍ EN ESCRITORA (POR ASÍ DECIR)»

Pongámonos en contexto. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta —un planeta lejano del que puedo darles una buena descripción, dado que por entonces ya estaba viva y bastante crecidita— no había teléfonos móviles. Es más: no había ordenadores personales, ni redes sociales, ni internet. Por no haber, ni siquiera había fax. Las máquinas de escribir eléctricas acababan de inventarse; yo no me hice con una hasta 1967. No había medias pantis. Ni capuchinos, al menos no en Norteamérica: esta variante de café con leche todavía no había lanzado su sigiloso ataque desde Europa para infiltrarse en el torrente sanguíneo colectivo. Había muy pocas mujeres —si es que había alguna— que se dedicaran a las CTIM, siglas que significan «ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas».

Si te dedicabas a la medicina y eras mujer, lo más probable es que fueras enfermera. Si te dedicabas al derecho —improbable—, por norma serías procuradora. Si eras una mujer y te dedicabas a la política —al menos en Norteamérica—, eras un bicho raro y te trataban como tal.

La mayoría de los novelistas y poetas de los años cincuenta y principios de los sesenta eran hombres. En aquella época sólo había una escuela de escritura creativa. Estaba en Iowa. En Toronto, Canadá, que es donde empecé a ser escritora, no había nada parecido. Lo que yo pueda haber aprendido a lo largo de mi dilatada y peculiar trayectoria ha sido de modo autodidacta, con la ayuda —me complace reconocerlo— de mis amigos, primeros lectores, agentes y editores. Sin embargo, tardé mucho en aprender: primero tenía que escribir algo. Y mucho de lo que escribía al principio era francamente malo. La

mayoría de los escritores pasan por lo mismo.

En 1957, tras haber asimilado algunos de los textos fundamentales que tan útiles me han sido desde entonces —la Biblia, la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, cuentos populares de todas partes del mundo, *Las mil y una noches*, numerosas novelas detectivescas y de ciencia ficción, montañas de cómics, mucho Shakespeare y mucha novela del siglo XIX, aunque todavía no a Dante, a Cervantes ni gran parte de Chaucer—, ingresé en la universidad. Las humanidades vivían una especie de *boom*, o por lo menos gozaban de mayor respeto que hoy en día. Lo cierto es que en determinados círculos habían llenado el vacío que hasta entonces ocupaba la religión. Parecían ofrecer una vía de elevación espiritual, de enriquecimiento personal o de nebuloso perfeccionamiento. Se daba por hecho que —de algún modo que nadie supo definir muy bien— representaban un Bien Moral.

Este punto de vista también tenía su lado negativo, como todo lo humano. En las décadas de 1920, 1930 y aun después, la Unión Soviética había llevado este tipo de análisis moralizante hasta el extremo: ciertos poetas y escritores ni siquiera podían publicar allí, pues se los consideraba «degenerados» y, por tanto, perjudiciales para la sociedad. A la gran poeta rusa Anna Ajmátova la tenían por tan peligrosa que durante décadas estuvo prohibido publicar sus obras en la URSS. Su fascinante poema «Réquiem» —sobre cómo era vivir bajo el terror estalinista y las purgas de la década de 1930— fue compuesto por medio de fragmentos que luego los amigos de confianza de Ajmátova memorizaban. Los borradores en papel se quemaron: si la hubieran sorprendido con alguna prueba por escrito, podrían haberla condenado a muerte. Por fin, tras la muerte de Stalin y la llegada de la glásnost, los fragmentos del

poema volvieron a ensamblarse y el texto se publicó.

¡Imagínense arriesgar la vida para preservar un poema, una obra de ficción o un testimonio sobre algo! Pero la gente lo hace. No hace mucho salió de Corea del Norte un libro de relatos sobre la vida bajo un régimen enormemente represivo. Se titula *La acusación*, y el autor utilizó un seudónimo, Bandi, que significa «luciérnaga». Piénsenlo un instante: un pequeño insecto que transmite débiles señales lumínicas desde la oscuridad.

Es la función del escritor como testigo, como mensajero: un papel que le viene de antiguo. Recuerdo ese uso de la voz en el libro de Job, del que se dice que es uno de los más antiguos de la colección de textos que conocemos como Biblia. La voz es la del mensajero que se presenta ante Job y le describe las catástrofes que han aniquilado a sus hijos. «Sólo yo he podido escapar para contártelo», explica. Ésta es una de las cosas que la literatura imaginativa puede hacer en tiempos de dificultades y congojas: dar testimonio.

Sin embargo, cuando fuerzas ajenas al arte ejercen sobre éste un escrutinio moral excesivo con la pretensión de proteger a la sociedad, ello deriva a la fuerza en censura y en situaciones como el juicio por obscenidad contra *Madame Bovary*, la innovadora novela de Flaubert. Esta visión eminentemente moral de la literatura —no debe publicarse nada que pueda escandalizar— era típica de la época victoriana, una época capaz de conjugar la integridad y la virtud con la mayor población de cortesanas, prostitutas callejeras y menores explotadas sexualmente que Londres haya visto jamás. No obstante, nunca hemos acabado de librarnos de esa idea según la cual las novelas, los poemas y las obras de arte en general deben juzgarse en función de si representan o no un bien moral a criterio del juez de turno.

En nuestra época esta clase de moralización queda de

manifiesto sobre todo cuando las obras artísticas se examinan como un mero subconjunto del negocio del entretenimiento o una especie de secreción —a la manera de una perla formada alrededor de un irritante grano de arena— o detrito: como si fueran una piel muerta de serpiente o una colección de restos de uñas que se desprenden de un medio cultural y que, por eso mismo, sólo merecen ser estudiadas como síntoma de los trastornos de la psique del autor, de su visión del mundo, de su posición socioeconómica, de su filosofía, de su estética o de sus prejuicios.

El bien no es ya la contemplación del objeto artístico, sino su destrucción crítica. ¡Qué alivio!: otro putrefacto objeto cultural arrojado al basurero de la historia para que nosotros, seres más ilustrados, sigamos avanzando por el camino de baldosas amarillas hacia la Ciudad Esmeralda de Oz, donde todo el mundo es feliz y se comporta como debe, o —como diría san Agustín, el inventor del sexo como pecado original— la Ciudad de Dios. En nuestra época esta probidad inquisitorial nuestra (de la que yo misma no estoy exenta, me apresuro a añadir) va de la mano de unos niveles de saturación de pornografía violenta inauditos e incluso imposibles en épocas anteriores. Como habrán notado, si algo caracteriza a los seres humanos y sus sociedades, son sus contradicciones.

Pero me estoy desviando. Decía que ahí estaba yo, en 1957, con diecisiete años. Toronto tenía una población de aproximadamente 680.000 habitantes en 1948, el año en que me fui a vivir allí. Se la conocía como «Toronto la Buena» o, a veces, «Toronto la Azul», en referencia a las llamadas «leyes azules»: no se podía beber en establecimientos donde la gente pudiera verte desde la calle, por ejemplo, y nunca en domingo. Los domingos la diversión consistía en bajar a las playas de

maniobras del ferrocarril para ver pasar los trenes de una vía a otra.

Hoy las cosas han cambiado un poco: Toronto se considera ahora la ciudad más multicultural del mundo. ¿Quién lo habría dicho en 1948? ¡La palabra «multicultural» ni siquiera se había inventado! En 1961, cuando yo era una joven escritora, el consejo que me daban los pocos incondicionales que se dedicaban a las artes era, en resumidas cuentas: «Vete de Toronto». A veces lo ampliaban a «Vete de Canadá». Canadá tenía entonces pocos escritores publicados y una industria cinematográfica o musical inexistente. Las artes eran algo que se importaba, suponiendo que a alguien se le antojase; lo que se exportaba era la madera. Canadá se consideraba un territorio estéril para las mentes creativas o emprendedoras, y en general para casi toda iniciativa ajena a la tala, la minería o la pesca. Según las memorables palabras de una de las pocas personalidades que nuestro país produjo en aquella época: «A los estadounidenses les gusta ganar dinero. A los canadienses les gusta contarlo».

Me estoy refiriendo a Northrop Frye, gracias al cual fui a la escuela de posgrado de Harvard en lugar de a París, donde mis planes eran trabajar como camarera, vivir en una buhardilla, escribir obras maestras en mi tiempo libre, fumar cigarrillos —Gitanes, por supuesto, aunque no podía ser porque soy alérgica al tabaco—, beber absenta —cosa que tampoco podía ser porque cuando me emborrachaba me daba por vomitar, y eso es muy poco poético— y contraer la tuberculosis, la enfermedad romántica por excelencia, como en las óperas. Algo sabía de ópera gracias a la radio y a las emisiones en directo de los sábados por la tarde desde la Ópera Metropolitana de Nueva York.

Elegí Harvard y un título en Literatura inglesa en lugar de París y una muerte por tuberculosis porque Frye era de la

opinión de que probablemente escribiría más siendo estudiante que camarera, y tenía razón, como descubrí más tarde mientras trabajaba como camarera. Por cierto, retirar los platos con restos de comida de los desconocidos es una buena técnica para perder peso. Perdí cuatro kilos y medio. Pero ésa es otra historia.

Durante todo ese tiempo estuve escribiendo. Finalmente publiqué mi primera novela en 1969. Y esto me lleva a mi...

SEGUNDA HISTORIA: «CÓMO UTILICÉ LA BARAJA DE TAROT EN UNA CLASE RUDIMENTARIA DE ESCRITURA DE FICCIÓN EN EDMONTON, ALBERTA, CANADÁ, EN EL CURSO 1969-1970»

Si alguno de ustedes no había nacido aún en 1970, que no se preocupe: mucha otra gente tampoco.

Entre los años 1968 y 1970 residí en Edmonton, Alberta. Se suponía que estaba terminando mi tesis doctoral sobre literatura victoriana, que trataba de ciertas figuras femeninas con poderes sobrenaturales y de su relación con la concepción de la naturaleza según Wordsworth y Darwin, pero en algún momento de esos dos años me descarrié por culpa del cine y me puse a escribir guiones. Ya nunca terminé mi tesis sobre mujeres sobrenaturales.

Por aquella época la Universidad de Edmonton ofrecía una rudimentaria asignatura sobre la escritura de ficción, y me propusieron impartirla porque para entonces ya había publicado varios libros de poesía. Los alumnos eran estudiantes de grado y sentían terror ante el folio en blanco. Para ayudarlos y que tuvieran algo en lo que centrar la atención, me llevé mi baraja de tarot a clase y les pedí que eligieran uno de los arcanos mayores —las cartas donde aparecen imágenes con nombre— o alguna figura —rey, reina, caballo o sota: los

arcanos menores— de cualquiera de los cuatro palos, que en el tarot son copas, espadas, bastos y oros. (En las barajas americanas se han convertido en corazones, picas, tréboles y diamantes). Por suerte, la baraja de tarot contiene varias cartas femeninas poderosas, aparte de las masculinas, por lo que todo el mundo disponía de un amplio abanico de opciones.

La cosa funcionó bastante bien para que se soltaran y escribieran, lo mismo que el recurso de los cuentos populares como molde a partir del cual extraer historias. Uno de los estudiantes escribió una versión bastante buena de la historia de Barba Azul desde el punto de vista del huevo mágico que aparece en «El pájaro del brujo», que traiciona a dos de las hermanas de la heroína manchándose de sangre, pero no a la tercera, la cual lo deja en un estante antes de entrar en la cámara sangrienta.

¿Que por qué conocía yo las cartas del tarot? Porque estaban de moda en la época de T. S. Eliot, que las menciona en su clásico poema «La tierra baldía». Un novelista menor de la época —Charles Williams, miembro del círculo de Tolkien— llegó a escribir una novela basada en ellas, titulada *The Greater Trumps* [Los grandes triunfos]. Es decir, que había aprendido tarot a través del estudio de la literatura del siglo XX. Hacía tiempo que tenía una baraja del tarot de Marsella y me había acostumbrado a leer la fortuna con ella, hasta que empecé a acertar tanto que me sentí incómoda.

También sabía algo de astrología y quiromancia. Las circunstancias en que aprendí fueron las siguientes: yo vivía en una casa que estaba partida en dos, y en la otra mitad vivía una historiadora de arte holandesa llamada Jetske Sybyzma, que estaba estudiando al Bosco. Jetske tenía la teoría —luego confirmada— de que los cuadros del Bosco contenían símbolos astrológicos, de modo que se había puesto a estudiar astrología con el fin de interpretar dichos símbolos. Con la astrología

llegó la quiromancia, ya que esta técnica también guarda relación con los planetas, y la disposición de las manos, los dedos y los anillos en los retratos del Renacimiento puede decirnos mucho sobre el protagonista del lienzo.

Durante las largas, oscuras y frías noches de Edmonton, en las que era peligroso aventurarse a salir por culpa del hielo y la niebla helada —los cristales de hielo se te podían introducir en los pulmones y perforarlos—, para pasar el tiempo, Jetske me enseñó lo que sabía sobre la quiromancia y el horóscopo. La baraja de tarot también está relacionada con estas técnicas astrológicas. Lo que me lleva a mi...

TERCERA HISTORIA: «CÓMO ME REGALARON UNA BARAJA DE TAROT VISCONTI, EN MILÁN, ITALIA, EN EL AÑO 2017»

Hacia finales de 2017 asistí al Noir in Festival, dedicado a la novela y el cine negros, que se celebra en Milán y Como. Allí recibí el Premio Raymond Chandler, lo cual supuso una inmensa satisfacción, ya que muchas de las novelas de detectives que yo había leído de joven eran obras de Raymond Chandler. Durante nuestra visita a Como subimos en el funicular al pueblo de Brunate, en cuya iglesia admiramos el famoso cuadro de la papisa, del que se han dado varias interpretaciones, pero que suele relacionarse con la historia de santa Guillermina, fundadora de una secta religiosa partidaria de la igualdad entre los sexos que profetizó el advenimiento de un papa mujer.

Como cabía esperar, esta profecía no gozó de mucha popularidad entre la Iglesia oficial, y menos aún entre la Inquisición. Guillermina se refugió en la cima del monte Brunate, y como los inquisidores —según nuestro guía— eran demasiado perezosos para subir hasta allí, nunca la atraparon,

aunque más adelante desenterraron sus huesos y los quemaron en la hoguera.

La baraja de tarot Visconti-Sforza se creó por encargo más de cien años después, y se dice que la segunda carta de la baraja —la Papisa, que en algunas versiones del tarot recibe el nombre de la Sacerdotisa— se incluyó en honor a santa Guillermina y su secta. ¿Será verdad? La cuestión es que ésa es la historia.

Después de la visita a Brunate y de una conversación sobre la Papisa, el representante de mi editorial —Matteo Columbo, mago él también a su manera— me regaló un hermoso mazo de tarot Visconti-Sforza, en cuyo diseño se basan todas las versiones posteriores de la baraja.

He elegido tres cartas como representación de tres aspectos de la novela. Se corresponden, a grandes rasgos, con el principio, el nudo y el desenlace.

La primera carta es la Papisa o Sacerdotisa. En el arte adivinatorio representa lo oculto y lo misterioso, las fuerzas subterráneas y los secretos. Llamo la atención sobre ella en relación con la escritura de novelas porque toda novela es, en cierto sentido, una novela de misterio. Si al principio del libro no hubiera algún secreto —o si la autora enseñara sus cartas demasiado pronto (he aquí otra metáfora de los juegos de naipes)—, los lectores no sentiríamos la intriga necesaria para seguir leyendo.

Queremos saber más. Damos por hecho que el autor intentará distraernos y que las cosas y las personas no son como se nos ha hecho creer al principio. Asimismo damos por hecho que lo oculto se revelará al final de la historia, y si no es así, es posible que nos irritemos bastante.

En términos astrológicos, la carta de la Papisa o Sacerdotisa está gobernada por la Luna, que en época medieval había adquirido una reputación algo dudosa. Puede representar la

intuición, pero también el cambio, lo transitorio y la ilusión. La carta de la Luna en la baraja del tarot muestra —entre otras cosas— unos reflejos en el agua. Está la Luna y está el reflejo de la Luna. El reflejo es una ilusión: uno no puede atrapar la luna tirándose al lago.

Y las novelas también son reflejos e ilusiones. Quien escribe debe esforzarse al máximo para que su ilusión resulte convincente. Esto no supone ningún desprecio de la novela como género. La verdad puede presentarse —y a menudo se presenta— a través de reflejos e ilusiones. Tal como Emily Dickinson les pedía a los poetas, las novelas cuentan la verdad, pero de forma indirecta. Dickinson dice también: «La verdad debe deslumbrar de manera gradual». Mejor el resplandor del claro de luna que el fulgor del sol a mediodía. He aquí un buen consejo para quienes escriben novelas.

Mi siguiente carta del tarot también está gobernada por la Luna. Es la Rueda de la Fortuna. La he elegido para representar el nudo de la novela.

Dado que las historias siempre consisten en una sucesión de acontecimientos —primero pasa esto, luego lo otro, luego lo de más allá— y los acontecimientos de la historia tienen lugar en un orden determinado, la composición de una novela siempre debe tener en cuenta el tiempo. Como dijo en cierta ocasión Leon Edel, el biógrafo de Henry James: «Si es una novela, tendrá un reloj».

O, podríamos añadir, alguna otra forma de señalar el paso del tiempo. Los relojes de sol marcan el tiempo de forma circular, trazando el arco descrito por el sol. Los relojes —en su versión analógica— son circulares: las manecillas dan un par de vueltas y al día siguiente empiezan de nuevo. Las fases de la luna también marcan el tiempo: luna nueva, cuarto creciente, luna llena, cuarto menguante y vuelta al inicio de la secuencia. No obstante, los calendarios, en su formato habitual en papel,

son lineales: arrancamos y tiramos la página correspondiente a marzo de 2018, y aunque los meses y el ciclo de las estaciones se repiten cada año, los años en sí no se repiten. Nunca volveremos a ver 1812, salvo en las películas históricas y los viajes en el tiempo de la ciencia ficción.

Si el tiempo es lineal, ¿dónde empieza y dónde acaba? Si el tiempo es circular, la pregunta no tiene sentido.

¿Cómo concebirá el tiempo el novelista? ¿Cómo lo organizará dentro de la narración? El formato códice, que es el que se utiliza para publicar la mayoría de las novelas, es lineal —o sea, las páginas están numeradas de manera secuencial—, pero la forma en que se maneja el tiempo dentro de esta disposición lineal no tiene por qué serlo. Por ejemplo, el elemento temporal puede asemejarse a un círculo: al final el o la protagonista se encuentra de nuevo en una situación similar a la inicial, aunque no tenga necesariamente la misma edad (a menos que se trate de una historia con elementos sobrenaturales o antinaturales). El tiempo también puede organizarse para contar historias paralelas que acontecen de forma simultánea y luego se entrecruzan. O podemos encontrarnos múltiples *flashbacks*.

La historia —lo que sucede— y la estructura —cómo contar lo que sucede— pueden ser iguales o pueden ser diferentes. Si son iguales, la historia empieza por el principio y sigue hasta llegar al final, donde se detiene. Si son diferentes, el punto de entrada no coincide con el comienzo de la historia. Por ejemplo, en la *Ilíada* el punto de entrada es cuando Aquiles está enfadado en su tienda; más tarde nos enteramos de por qué está enfadado, de por qué acaba saliendo de la tienda y de qué hace entonces.

En la *Canción de Navidad* de Charles Dickens, el punto de entrada es el viejo y avaro Scrooge durante una deprimente víspera de Navidad en la que recibe la visita del fantasma de su

socio fallecido; después de esto se nos muestran tres compartimentos temporales separados —el pasado de Scrooge, su presente y su posible futuro—, durante los cuales el lector va averiguando cosas sobre el protagonista, a la vez que éste se descubre a sí mismo. En última instancia el tiempo se detiene y retrocede, y eso permite que Scrooge vuelva a vivir el día de Navidad, esta vez con mucha más alegría.

En la novela *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, el punto de entrada (el comienzo de la historia) se sitúa en una fase muy avanzada de la verdadera novela (la secuencia de los acontecimientos). La protagonista femenina, Catherine, lleva mucho tiempo muerta; Heathcliff, su enamorado obsesivo y de moral dudosa, ronda la mediana edad; y la historia de ambos —la historia que estamos a punto de escuchar— se narra por entero a través de la voz de otras dos personas: un caballero interesado en alquilar una propiedad de Heathcliff, y Nelly, la antigua ama de llaves, que conoce bastante bien la historia, aunque no lo sabe todo.

Éstas son algunas de las muchas formas en que puede organizarse el tiempo de una novela.

A modo de experimento, ensayemos algunas variaciones sobre un cuento conocido, el de Caperucita Roja:

1. Versión lineal simple. «Érase una vez una niña a la que su madre le había cosido una hermosa capa roja con una capucha, por eso la llamaban Caperucita Roja. Un día su madre le dijo: "He preparado un cesto con comida para tu abuela, que está enferma y vive al otro lado del bosque. Tienes que llevársela, pero ten cuidado y no te apartes del camino, porque en el bosque viven lobos..."» Y el resto ya lo saben.
2. *In medias res*. «¡Caperucita Roja era muy feliz! ¡Los pájaros cantaban, el sol brillaba y las flores silvestres estaban en plena floración! Qué buena idea: ¡podía recoger un ramo para su abuela! Sin embargo, en contra de las instrucciones recibidas antes de que empezara la historia, Caperucita se apartó del camino y, de repente, de detrás de un árbol salió un caballero muy educado, aunque decididamente

peludo, con los dientes muy blancos y afilados. “Buenos días, jovencita”, dijo, “¿qué estás haciendo?”. “Estoy recogiendo un ramo para mi abuela, que vive al otro lado del bosque”, dijo Caperucita Roja». Y el resto ya lo saben.

3. Retrospectiva, con *flashbacks*. «La abuela de Caperucita se estremecía cada vez que recordaba aquel horrible día que había pasado en la barriga del lobo. Dentro estaba muy oscuro, las cosas tenían un tacto ácido y había varias bolsas de plástico que el lobo había ingerido por error, así como los restos de varios sándwiches de jamón. La abuela los prefería de berros. Pero lo peor de aquel calvario había sido tener que escuchar en silencio mientras el lobo se ponía su camisón y su gorro de dormir para hacerse pasar por ella. ¡Qué mal la imitaba! ¡Y todo para atrapar a Caperucita Roja, su querida nieta! Pero entonces, por suerte, apareció...». Y el resto ya lo saben.

También podemos adoptar un punto de vista más siniestro —el que suelen adoptar los *thrillers* de detectives— y empezar por el cadáver. Pero ¿el cadáver de quién? En una versión de la historia, tanto la abuela como el lobo muerden el polvo, pero en otra versión es sólo el lobo. ¿Por qué no contar la historia de las dos maneras y dejar que el lector elija? Es algo que se ha hecho en numerosas ocasiones, por ejemplo en los libros de «Elige tu Propia Aventura», pero también en *Villette*, la novela de Charlotte Brontë, donde los acontecimientos no presentan un único orden, sino dos.

En el caso de narradores múltiples, surgen también varios órdenes de acontecimientos. Éste es el esquema que propone *Rashomon*, la película de Kurosawa, tan famosa que el título se ha convertido entre los escritores en sinónimo de esta clase de planteamiento en el que cada versión de la historia se contradice con las demás: «Mira, se ha marcado un *rashomon*», dicen mientras asienten satisfechos.

Algunas estructuras de ficción se parecen a los puzles: muchas piezas que al final encajan ingeniosamente. Otras se asemejan al juego infantil del Cluedo: el escritor va sembrando

pistas y el lector intenta descubrirlas. En cualquier caso, sean cuales sean la historia y la estructura, todo acto narrativo y de ficción da siempre por supuesta una interacción entre quien teje la historia y quien la desentraña e interpreta, ya sea escuchándola o leyéndola.

La carta del tarot de la Rueda de la Fortuna tiene que ver con el tiempo. En Estados Unidos emiten un programa televisivo muy conocido que lleva por título *La ruleta de la fortuna*. Tanto el programa como la carta del tarot deben su nombre y su simbolismo a la deidad romana Fortuna, la diosa de la suerte. Los romanos le rezaban a Fortuna con la esperanza de que les fuera propicia y les concediera riquezas materiales. Sin embargo, la deidad tenía fama de ser caprichosa e imprevisible, como bien saben los aficionados al juego. Es a ella —también conocida como lady Luck o señora Suerte— a quien se invoca en *Luck, Be a Lady Tonight* [Suerte, pórtate como una dama esta noche], el animado número musical que aparece en la comedia *Ellos y ellas*, de 1955, cuando uno de los personajes se dispone a tirar los dados. El personaje implora a la «señora Suerte» que se porte como una dama y se quede a su lado en lugar de zascandilear por ahí, que es lo que suele hacer.

La inconstancia de la diosa Fortuna es el rasgo que se destaca en el tema que abre *Carmina Burana*, la cantata de Carl Orff. La letra en latín empieza así:

> *O Fortuna, / velut luna, / statu variabilis / semper crescis / aut decrescis; / vita detestabilis / nunc obdurat / et tunc curat / ludo mentis aciem. / Egestatem, potestatem / dissolvit ut glaciem. / Sors immanis / et inanis, / rota tu volubilis. / Status malus, / vana salus, / semper dissolubilis*.

[Oh, Fortuna, inconstante como la luna, siempre creces o decreces;

vida miserable, ora oprime, ora cura, como si de un juego se tratase. La pobreza y el poder derrites como el hielo. Suerte cruel y vacía, gira voluble. Mal estado, vano bienestar, que siempre se desvanece.]

La señora Suerte y su, en ocasiones, cruel rueda giratoria entraron a formar parte del simbolismo de la Edad Media y el primer Renacimiento, y por tanto, de las cartas del tarot. Shakespeare conocía bien a Fortuna, por ejemplo. Hace poco tuve que dedicar un tiempo a pensar en esta diosa, que ejerce un importante papel en *La tempestad*, la última obra del Bardo. Su personaje principal, el mago Próspero —por su nombre sabemos que es el ojito derecho de Fortuna—, lleva doce años sufriendo una suerte pésima: desde que su traicionero hermano le usurpó el trono y él, tras navegar a la deriva en un barco zozobrante, quedó varado en una isla. De allí no habría salido de no ser por la acción de —cito— «una estrella propicia» ligada a la diosa Fortuna, referida en la obra como «próvida Fortuna, querida señora». Gracias a su influencia, los enemigos de Próspero quedan a merced de sus poderes mágicos y éste escenifica la ilusión de la tempestad con la que inicia la obra.

Me zambullí en toda esta materia porque, como parte del proyecto Hogarth Shakespeare, escribí una versión novelizada de la obra, publicada con el título de *La semilla de la bruja*, que es como llaman al terrenal Calibán.

Cada elemento de la obra tenía que aparecer representado en mi novela, pero ¿qué podía hacer con esa «estrella propicia» y esa «próvida Fortuna, querida señora»? La acción no podía dar comienzo sin ellas, o sin ella, pero en la obra original no son personajes propiamente dichos. Mi solución consistió en introducir a una mujer influyente llamada Estelle, que luce unas joyas relumbrantes y tiene unos modales luminosos —con esto resolvía la parte de la «estrella»—, pero que además tiende a ponerse ropa con estampados de ruedas, frutas y flores, ya

que los emblemas de Fortuna son la rueda y la cornucopia o cuerno de la abundancia, que es lo que uno espera que le otorgue Fortuna. Gracias a Estelle, que actúa entre bastidores, los enemigos de mi héroe quedan a su alcance.

En barajas de tarot más sencillas, como la de Marsella, la Rueda de la Fortuna ha perdido a su diosa, pero en otras anteriores, como la Visconti, Fortuna se halla muy presente. Vemos cómo hace girar la rueda y cómo, a medida que ésta gira, las personas a mano izquierda (es decir, a la diestra de la Fortuna) ascienden. Un individuo temporalmente afortunado aparece en la parte superior con una corona, pero otros —que antes estaban en la parte superior— van cayendo a la izquierda de Fortuna o son aplastados bajo la rueda.

De ahí viene la palabra «revolución». Una revolución implica un giro de la rueda, es decir, el encumbramiento de los de abajo y la deposición de los de arriba. Este tipo de giro, por cierto, no promete la igualdad, sino un mero intercambio de posiciones en el que unos resultan afortunados y otros no. Y como todo símbolo humano tiene su versión negativa, la rueda también se convirtió en un instrumento de tortura medieval particularmente desagradable, conocido como... «la rueda».

Las sociedades humanas se hallan en constante cambio, por lo que no existe la posibilidad de estar en el lado equivocado de la historia, si es que por historia entendemos quién ostenta el poder político y quién no, o quién está intelectualmente de moda y quién no, ya que esa clase de historia no tiene lados. La historia no es una progresión lineal inevitable. No arranca con el Génesis y llega hasta el Apocalipsis, al final del cual surge la Ciudad de Dios y todos viven felices para siempre. No hay nada inevitable en los avatares de la moda y el poder humanos: lo que hoy parece el lado correcto de la historia mañana podría ser el lado equivocado y pasado mañana el correcto otra vez.

Cuando hablamos de escribir novelas, el lugar de la diosa

Fortuna lo ocupa el novelista. Es éste quien organiza el tiempo y hace girar la rueda, elevando a algunos personajes hacia la dicha y deponiendo, o incluso matando, a otros. A lo mejor el tiempo de la novela es siempre una combinación entre la rueda y el camino: la rueda gira, las fortunas —en el amor y en la vida— se hacen y deshacen, pero la rueda no deja de girar por el camino y el tiempo avanza de forma lineal. Cuando se escribe una novela, hay que vigilar el reloj y el calendario: ¿da tiempo para que X se meta en el invernadero y asesine a Y? Pero tampoco hay que perder de vista a la luna, que, como ya sabemos, significa la ilusión.

La fortuna es como la luna: *Semper crescis, aut decrescis*. Siempre crece y decrece.

Mi tercera carta es la Justicia o Balanza. La he elegido como representación del final de la novela.

No puede esperarse ecuanimidad de la diosa Fortuna y su caprichosa rueda, pero el tarot representa ese concepto mediante la carta conocida como la Justicia, en la que aparece una mujer sosteniendo una balanza. Una vez más se trata de una diosa romana: la familiar figura que a veces vemos delante de los juzgados; en una mano blande una espada que simboliza el castigo, y en la otra, una balanza que simboliza el peso de las pruebas y, por consiguiente, el veredicto justo. Como cabría esperar, la diosa de la Justicia está gobernada por el signo astrológico de Libra. A veces, la Justicia lleva una venda en los ojos, para mostrar que no tiene favoritismos ni puede ser sobornada. Pero en la baraja del tarot Visconti no lleva venda. Lo ve todo.

La diosa de la justicia data de la época romana —de ahí la toma el tarot—, pero la balanza es mucho más antigua. En el antiguo Egipto cuando alguien moría iba al más allá, y su

corazón se pesaba en la balanza, donde se medía contra la pluma de la diosa de la verdad o de las buenas acciones. Si el corazón era más ligero que la pluma, lo arrojaban a un cocodrilo sobrenatural para que lo devorase. Cabía la posibilidad de hacer trampa inscribiendo una oración en el ataúd —otra útil función de la escritura—, pero el dios Thot, que tenía cabeza de ibis y era el dios de los escribas, podía estar esperando al difunto con una lista de todas sus acciones, tanto las buenas como las malas.

En la lectura del tarot esta carta implica una resolución positiva para quien ha actuado con amabilidad y justicia. De lo contrario hay que tener cuidado, ya que la Justicia siempre busca un equilibrio entre cómo nosotros actuamos con los demás y cómo el destino actúa con nosotros. Esta carta no se parece en nada a la de la Rueda de la Fortuna; al contrario: lo que nos dice es que existe una pauta moral y que todos formamos parte de ella. Es una carta que no atañe a las cosas que están en marcha —el nudo de una novela, por ejemplo—, sino a los resultados, las resoluciones, los finales.

La secuencia de estas cartas nos muestra ya el patrón de las novelas. Para el principio de una novela la Papisa o Sacerdotisa, con sus secretos e insinuaciones; para el nudo, la Rueda de la Fortuna, que va devanando el tiempo, los acontecimientos y la suerte siempre mudable de los personajes; y para el desenlace, la Justicia, que otorgará —esperemos— a cada personaje la suerte que se merece: buena para los personajes buenos, mala para los malos.

Sin duda eso es lo que deseábamos cuando éramos pequeños, y los cuentos populares, por regla general, se atienen a esa norma. Cenicienta, que es un personaje bueno, ve cómo su fortuna mejora bajo la forma de un hombre rico que monta a caballo y tiene un fetiche con los zapatos —en fin, mejor eso que seguir tragando ceniza—, y a Caperucita Roja la rescatan

del lobo. ¡Menudo disgusto si las cosas se resolvieran de otra manera y Caperucita terminara convertida en un sabroso almuerzo lobuno!

Pero vivimos en una época irónica, queridos lectores. Los finales de nuestras novelas no siempre son tan sencillos. De hecho, casi nunca lo son. Hay muchas otras cartas en el mazo: la Torre, por ejemplo, que es una carta catastrófica, o el Colgado, que promete iluminación, pero sólo a cambio de pasar un rato colgado de un árbol boca abajo. O el Mago, una carta propicia para los artistas. Podríamos meditar sobre algunas de estas cartas como posibles guías con vistas a la escritura de una novela.

Pero sea cual sea la carta que elijamos, la diosa de la justicia y su balanza siempre se hallan presentes en algún lugar de nuestra cabeza, diciéndonos, si no que los acontecimientos de nuestra novela han salido como debían, sí al menos cómo deberían haber salido. Por norma sabemos cuándo las cosas son justas y cuándo no. Nos gustaría que fueran justas, pero no siempre lo son. Por desgracia así es la vida real. O, en las novelas, la ilusión de la vida real.

Y ahora ha llegado el momento de recoger las cartas y guardar la baraja en el bolsillo de mi chaqueta de maga. ¿Es el Mago de la baraja de tarot un simple malabarista? A veces. Los novelistas tienen sus trucos. Bastante a menudo se sacan conejos de la chistera. Pero, en un nivel más profundo, la carta del Mago tiene que ver con la transformación positiva. Que es lo que esperamos que sea una novela. «Su libro me cambió la vida», les dice la gente a los novelistas. Cuando esto ocurre, es mejor no preguntar en qué sentido. Ésa es una pregunta que debe responder el lector.

Porque el escritor tiene que ponerse a componer una nueva novela, es decir, tiene que volver al inicio, a la carta de la Sacerdotisa, para ver qué secretos, pistas e intuiciones le

reserva en esta ocasión. Como el dios Hermes, ella es la que abre las puertas. ¿Qué pasará después? Nos morimos por saberlo, pero, cuando se trata de historias, sólo podemos averiguarlo si seguimos el camino de la Rueda —siempre rodando, siempre girando— y nos adentramos en el bosque, donde, como siempre, encontramos lobos, fortunas que ascienden y decaen, e ilusiones que, al final, quizá deparen cierta forma de justicia.

¿Un Estado esclavista?
(2018)

A nadie le gusta abortar, ni siquiera cuando es seguro y legal. No es lo que ninguna mujer elegiría para pasar un buen rato el sábado por la noche. Pero a nadie le gusta tampoco que las mujeres mueran desangradas en el suelo de un cuarto de baño por culpa de un aborto ilegal. ¿Qué hacer?

Quizá deberíamos enfocar la cuestión desde otro ángulo y preguntarnos en qué clase de país queremos vivir. ¿En uno donde todos los individuos tienen libertad para decidir sobre su salud y su cuerpo, o en uno en el que la mitad de la población es libre y la otra mitad vive esclavizada?

Las mujeres que no pueden decidir por sí mismas si quieren o no tener hijos están esclavizadas, porque el Estado se arroga la propiedad de sus cuerpos y el derecho a dictar el uso que debe darse a dichos cuerpos. Para los hombres, la única circunstancia similar es el reclutamiento militar. En ambos casos existe un riesgo para la vida del individuo, pero los reclutas por lo menos reciben comida, ropa y alojamiento. Hasta los delincuentes que están en la cárcel tienen derecho a

que los mantengan. Si el Estado impone un parto forzoso, ¿por qué no debería pagar los cuidados prenatales, el parto en sí, los cuidados posnatales y —en el caso de los bebés que no se vendan a familias más ricas— el coste de la crianza?

Y si al Estado le gustan tanto los bebés, ¿por qué no honrar a las mujeres que tienen más respetándolas y sacándolas de la pobreza? Si las mujeres prestan un servicio necesario al Estado —aunque sea en contra de su voluntad—, su trabajo sin duda debería estar remunerado. Si el objetivo es que nazcan más bebés, estoy segura de que muchas estarían dispuestas a colaborar, siempre y cuando se las recompense en condiciones. De lo contrario se inclinarán por seguir la ley natural: los mamíferos placentarios abortan cuando escasean los recursos.

Yo dudo que el Estado esté dispuesto a ir tan lejos como para proporcionarles los recursos necesarios. Lo único que quiere es repetir el truco barato de toda la vida: obligar a las mujeres a tener bebés y luego hacer que paguen. Y paguen. Y paguen. Lo que decía: esclavitud.

Asunto distinto es, por supuesto, cuando alguien toma la decisión de tener un bebé. El bebé es un regalo concedido por la vida misma. Pero para que algo sea un regalo, tiene que darse y recibirse libremente. Los regalos también pueden rechazarse. Un regalo que no puede rechazarse no es un regalo, sino un síntoma de tiranía.

Decimos que las mujeres «dan a luz». Y, en efecto, las madres que eligen ser madres dan a luz y lo perciben como un don. Ahora bien, las que no lo han elegido no dan nada, sino que se les extrae algo en contra de su voluntad.

Nadie obliga a las mujeres a abortar. Nadie debería obligarlas tampoco a parir. Obliga a parir si quieres, Argentina, pero por lo menos llama a esa obligación por su nombre. Es esclavitud: la pretensión de poseer y controlar el cuerpo de otra persona, y de obtener un provecho de ello.

Oryx y Crake
Introducción
(2018)

«¿*Oryx y Crake*? Pero ¿qué significa eso?», me preguntaron mis editores cuando les dije cuál era el título de la novela que acababa de terminar. «Oryx y Crake son los nombres de dos bioformas que en la época de la novela ya se han extinguido. Y también son los nombres de los protagonistas». «Pero cuando la novela comienza, ya están muertos», dijeron los editores. «Ahí está la gracia», dije yo, «o una de las gracias». (Otra de las gracias, que no mencioné, era que el título suena bastante como el canto de las ranas en un estanque. Traten de pronunciarlo tres veces, así: «Oryx, oryx, oryx. Crake, crake, crake». ¿Lo ven?)

Como los editores seguían sin verlo claro, les dije que la erre, la i griega, la equis y la ka eran letras potentes, y que ningún título que las contuviera todas podía carecer de virtudes. ¿Se lo creyeron? No me atrevo a decirlo. Pero *Oryx y Crake* ha seguido siendo el nombre de la novela hasta hoy.

También es una de las dos novelas que he escrito que más se enseña en los colegios a los adolescentes. Evidentemente porque los profesores han sucumbido al poder de las letras mágicas. O a algo.

Además, *Oryx y Crake* es mi primera novela —y por lo tanto, en su momento, la única— con un narrador masculino a lo largo de todo el libro. En efecto, ya estaba harta de que me preguntasen por qué «siempre» escribía sobre mujeres. Cosa que no era cierta. El caso es que este libro era un monolito. Fiel a los axiomas de la crítica literaria de género, en cuanto el libro estuvo en la calle la gente preguntó por qué no había utilizado

un narrador femenino. Nadie es perfecto.

Veamos cómo sucedió todo. Empecé a escribir *Oryx y Crake* en marzo de 2001. Estaba en Australia, y acababa de terminar la gira de presentación de *El asesino ciego*, mi novela anterior. Llevaba un tiempo observando aves en la selva tropical monzónica de la Tierra de Arnhem, donde también había visitado varios complejos de cuevas donde los pueblos aborígenes vivieron en armonía con su entorno, en una cultura inmutable, durante cuarenta o cincuenta mil años.

Después de eso nuestro grupo de observadores de aves se fue a la Cassowary House de Philip Gregory, cerca de Cairns. Como era costumbre ya entonces entre los observadores de aves y los naturalistas —de hecho, lo era desde hacía décadas—, a veces hablábamos de la elevada tasa de extinción debida al hecho de que los seres humanos están alterando el mundo a un ritmo cada vez más acelerado. ¿Hasta cuándo seguiría habiendo casuarios, esas extraordinarias aves no voladoras, semejantes a dinosaurios azules, púrpuras y rosas, capaces de destriparte con un golpe de garra? En el terreno de la Cassowary House había varios que se dejaban ver comiendo plátanos cortados o engullendo algún pastel que con muy poco ojo se había dejado a enfriar en el alféizar de la ventana. ¿Hasta cuándo sobrevivirían esas polluelas tricolor que correteaban entre la maleza? La mayoría opinábamos que no mucho.

¿Y el *Homo sapiens*? ¿Continuaría nuestra especie destruyendo el sistema biológico del que había surgido —y que seguía proporcionándole sustento—, condenándose a sí mismo al desastre? ¿Se detendría a reflexionar sobre todo lo que ha hecho mal y lograría revertirlo? ¿Conseguiría reinventarse para salir del rincón en el que sus propias invenciones lo habían acorralado? ¿O quizá —una vez en disposición de los medios

biotecnológicos necesarios para barrerse a sí mismo de la faz de la Tierra (acaso mediante un supervirus manipulado) y también para alterar el genoma humano— optaría por poner en su lugar a una réplica más amable, menos codiciosa y rapaz de sí mismo, diseñada por algún filántropo o algún loco empeñado en mejorar el mundo? ¿Habría entre nosotros algún profeta o algún científico chiflado dispuesto a pulsar el botón de reinicio?

La trama de *Oryx y Crake* se apareció ante mí casi en su totalidad mientras observaba las polluelas tricolores desde el balcón de la Cassowary House. Esa misma noche empecé a tomar notas. Me sentía demasiado cansada para comenzar otra novela tan poco tiempo después de la última, pero cuando una historia clama con tanta insistencia es imposible posponerla.

Toda novela tiene un largo preludio en la vida de su autor —lo que ha visto, experimentado, leído y meditado—, y *Oryx y Crake* no es una excepción. Llevaba mucho tiempo pensando en escenarios distópicos y en la extinción de las especies. Varios familiares míos son científicos, y los principales temas de conversación durante la cena de Navidad —mientras diseccionamos el pavo, más que trincharlo— suelen ser los parásitos intestinales, las hormonas sexuales de los ratones o, más recientemente, la invención de la técnica CRISPR de edición genómica, a la que algunos ya están tratando de encontrarle una salida comercial, como en *Oryx y Crake*. Mis lecturas recreativas suelen ser libros de divulgación científica, como los de Stephen Jay Gould, o revistas como *Scientific American*, en parte para no perder el hilo en las conversaciones de familia.

Llevo años recortando artículos breves de las últimas páginas de los periódicos y observando con espanto que muchas cosas de las que hace una década nos habríamos reído tachándolas de fantasías paranoides se han vuelto posibles e incluso reales. Es algo que ha ocurrido con *Oryx y Crake*: el cultivo de órganos

humanos en cerdos, que sólo era una posibilidad cuando escribí el libro, es hoy una realidad. Por entonces los «ChickenDeli» eran un invento, pero ahora ya existe la «carne de laboratorio». La función autocurativa del ronroneo gatuno —cuyo conocimiento estaba en mantillas cuando escribí el libro— está bastante aceptada hoy día. Y más cosas que irán llegando.

Ahora bien, ¿qué será primero, el mundo feliz de la biotecnología, la inteligencia artificial y la energía solar, o el colapso de la sociedad altamente tecnificada que las crea y las posibilita? Las reglas de la biología son tan inexorables como las de la física: si te quedas sin comida y agua, te mueres. Ningún animal puede agotar sus recursos y esperar sobrevivir. Las civilizaciones humanas están sujetas a la misma ley, y las calamidades derivadas del cambio climático ya han comenzado a causar estragos entre nosotros.

Al igual que *El cuento de la criada*, *Oryx y Crake* es una obra de ficción especulativa —en la línea de *1984* de Orwell—, no de ciencia ficción tradicional en la línea de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells. No hay viajes espaciales intergalácticos, ni teletransporte, ni marcianos. Como en *El cuento de la criada*, en ella no se inventa nada que no se haya inventado o asome por el horizonte. Todas las novelas comienzan con un «qué pasaría si...» y a continuación presentan sus axiomas. El «qué pasaría si...» de *Oryx y Crake* es muy sencillo: ¿qué pasaría si continuásemos por este camino? ¿Hasta qué punto van mal dadas? ¿Cuál podría ser nuestra salvación? ¿Quién podría detenernos? ¿Podrá evitar la bioingeniería el choque de trenes que parece que se avecina?

Oryx y Crake es un pasatiempo alegre y desenfadado en el que

casi toda la raza humana ha sido aniquilada, dando pie a dos facciones: una tecnocrática y otra anárquica. Sin embargo, hay un rayo de esperanza: un grupo de cuasihumanos genéticamente diseñados para no sufrir los males que asolan al *Homo sapiens sapiens*. En otras palabras, personas de diseño.

Estos humanos de laboratorio, o crakers —como los llamo en el libro— poseen varios complementos que no me importaría tener: un repelente de insectos incorporado, un protector solar automático y la capacidad para digerir hojas, como los conejos. No necesitan ropa, ni agricultura, ni tierra para cultivar alimentos y material textil, por lo que las guerras territoriales no existen.

Aparte de eso, también cuentan con ciertos rasgos que, aunque suponen una mejora, la mayoría de nosotros consideraríamos indeseables. Uno de ellos es el apareamiento estacional —como el de la mayoría de los mamíferos—, durante el cual ciertas partes del cuerpo se les tornan azules, como ocurre con los babuinos, por lo que no existen ni rechazos amorosos ni violaciones. Todos mantienen relaciones sexuales y, para añadirle un toque romántico, los crakers machos cantan y bailan a modo de cortejo. Muchos animales hacen cosas similares; mi favorito es el pececillo de plata: si la hembra acepta el baile del macho, éste le entrega una cápsula espermática y fin de la historia. Cuando se lo conté a mi contable, me dijo: «Tengo clientas que matarían por eso».

Los crakers machos también regalan flores, del mismo modo que los pingüinos machos regalan piedras a las hembras. Como en Australia había avistado pergoleros, me planteé introducir algún rasgo de dichas aves, pero la cosa se complicaba y suponía que hubiera rivalidad masculina —algo que Crake desea eliminar—, así que lo descarté: a diferencia de los pergoleros, los crakers machos no roban las pinzas de color azul de colgar la ropa. A cambio, los crakers mantienen

relaciones sexuales en grupo, como los gatos, así nadie se angustia por saber quién es el padre de quién.

Los crakers son pacíficos, afables, vegetarianos y cariñosos. Por desgracia, en la novela hay un residuo de *Homo sapiens* llamado Jimmy que los encuentra mortalmente aburridos. Como los seres humanos somos animales narrativos, tenemos una fatal adicción al drama.

Las «tormentas perfectas» se producen cuando varias fuerzas diferentes convergen, y lo mismo ocurre con las tormentas perfectas de la historia humana. Como dijo el novelista Alistair MacLeod, los escritores escriben sobre aquello que los preocupa, y el mundo de *Oryx y Crake* es lo que me preocupa en la actualidad. No sólo por nuestros frankensteineanos inventos: la mayoría de las invenciones humanas son herramientas neutras cuya carga moral, negativa o positiva depende del uso que hagamos de ellas. Algunos de esos usos han sido dignos de aplauso, aunque es cierto que hasta los inventos «buenos» pueden tener consecuencias imprevistas. Rebajar la tasa de mortalidad sin incrementar el suministro de alimentos siempre provocará hambrunas, trastornos sociales y guerras.

• • •

Las novelas no dan respuestas: para eso ya están los libros de instrucciones y de autoayuda. Las novelas plantean preguntas.

La primera pregunta que plantea *Oryx y Crake* probablemente sea: «¿Podemos confiar en nosotros mismos?» Y es que, por muy avanzada que sea una tecnología, el *Homo sapiens* sigue siendo, en el fondo, el mismo desde hace decenas de miles de años: las mismas emociones, las mismas

preocupaciones, las mismas bondades, maldades y errores. Un cajón de sastre.

Pero imaginemos que fuera posible eliminar la maldad y el error: ¿cómo lo haríamos? ¿El resultado seguiría siendo humano? Si las criaturas resultantes carecieran de agresividad e instinto asesino, como los virtuosos houyhnhnms de Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver*, ¿no se extinguirían en un abrir y cerrar de ojos, como les ocurrió a tantos pueblos de las Primeras Naciones tras su encuentro con los europeos en los siglos XVI y XVII? ¿Basta con que algunos seamos personas más o menos agradables y razonablemente decentes, como Gulliver o como Jimmy en *Oryx y Crake*? Jimmy tiene «un buen corazón». ¿Bastará nuestro buen corazón para salvarnos o hará falta algo más?

Si queremos proteger al nuevo modelo de ser humano, más bello y éticamente mejorado, que cada vez somos más capaces de crear, y si queremos preservar también la biosfera que tan deprisa estamos destruyendo, ¿no deberíamos acabar con nuestro actual modelo de ser humano? Hay quien diría que sí.

Crake es de esa opinión. Y actúa en consecuencia.

¡Saludos, terrícolas! ¿Qué son esos derechos humanos de los que tanto habláis?

(2018)

¡Saludos, terrícolas!

Es una gran satisfacción estar aquí, aunque admito que muchas de vuestras costumbres me siguen pareciendo estrafalarias, a pesar de lo mucho que he investigado sobre vosotros.

Yo vengo de un planeta situado en una galaxia muy muy lejana y en otro género. El nombre de mi planeta es impronunciable para vosotros, ya que carecéis de las estructuras vocales necesarias —durante muchos miles de años eso nos llevó a creer que en vuestro planeta no había vida inteligente—, pero he traducido este nombre, muy aproximadamente, como «Mashupzyx». Por lo visto, para vosotros los nombres de los planetas extraterrestres deben incluir las letras zeta, i griega y equis, así que he aplicado esta regla en mi traducción.

La forma física de quienes vivimos en Mashupzyx os parecería desconcertante y quizá incluso alarmante: sin duda nos veríais como una mezcla entre un pulpo, una babosa marina gigante y un salero-pimentero, así que, para que nadie se ponga nervioso, he adoptado el aspecto de una mujer humana de baja estatura, anciana y con el pelo crespo, procedente de ese país llamado Canadá. He estimado que así os transmitiría más confianza que imitando a un pterodáctilo, un mastodonte, un cocodrilo marino, una gorgona, una cucaracha o una rata gigante de Sumatra, que eran otras de las posibilidades que había considerado. Sin embargo, me di cuenta de que si me presentaba aquí con el aspecto de cualquiera de esos seres y me ponía a pronunciar un discurso, a lo mejor la gente saldría corriendo y gritando del auditorio, y al rato aparecerían los helicópteros militares, las pistolas de rayos, los drones lanzallamas, las antorchas, las horcas, las balas de plata ¡y a saber qué más! ¡La que se habría armado!

En defensa propia, habría tenido que ordenar la destrucción de toda vuestra especie, lo cual habría sido causa de un ligero remordimiento por mi parte, ya que en tan poco tiempo de existencia habéis dado al mundo algunos músicos francamente notables. En Mashupzyx tenemos debilidad por Mozart. Si algún día nos veis venir en modo destrucción, con aspecto de

cucaracha gigante o de cocodrilo volador, tocad algo de Mozart.

Como veis, he hecho ciertas averiguaciones acerca de los habitantes de la Tierra y sus mortíferos hábitos. Tengo conocimiento de vuestra xenofobia y vuestro alarmismo, así como de vuestras dotes para desatar el caos, pues en Mashupzyx disponemos de una amplia biblioteca con vuestras películas y programas televisivos. En muchas de estas grabaciones aparecéis corriendo y gritando. Por cierto: debo decir que utilizáis la palabra «monstruo» un tanto a la ligera. Luego, cuando se os pasan las ganas de gritar, sacáis las armas. Y eso es lo que yo quería evitar.

Así que, teniendo en cuenta todo esto, consideré que lo mejor era disfrazarme de anciana. Incluso se me ocurrió ponerme un delantal floreado a modo de pequeño toque extra. Los humanos soléis creer que las ancianas son inofensivas —aunque pesadas — y esperáis que os sonrían con aire benévolo y os den galletas y sabios consejos que vosotros despreciáis como si tal cosa. Eso, claro, cuando no las acusáis de provocar la peste bubónica y las freís en una hoguera por brujas.

Pero no hablemos de brujas. ¡Seríais incapaces de volver a hacer nada parecido! Quizá sí de dispararle a la gente en la sinagoga, o de traficar con niños de diez años, o de separar de sus padres a cientos de criaturas de dos años para encerrarlas en jaulas, o... ¡Pero centrémonos en lo bueno!

Decía que aquí estoy, con mi disfraz de anciana, decidida a explorar la respuesta a la pregunta: «¿Qué son esos derechos humanos de los que tanto habláis?» Para nosotros, en Mashupzyx, la pregunta no tiene ningún sentido, ya que en nuestro planeta no necesitamos definir los derechos de manera explícita. Aunque no seamos idénticos en absoluto los unos a los otros, allí todos somos iguales en el sentido social y jurídico, a diferencia de lo que (tristemente parece que) ocurre

entre vosotros. Necesitáis poner por escrito eso de los «derechos humanos» por la sencilla razón de que muchos de vosotros carecéis de ellos.

Algunos creéis que esta desigualdad es mala. ¡Otros, en cambio, disfrutáis pensando que otros tienen menos y por eso se considera que valen menos que vosotros!

La humanidad tiene su lado oscuro.

Pero no podemos empezar a discutir sobre la ausencia de derechos humanos hasta que no nos hayamos planteado una pregunta aún más básica, a saber: ¿qué son los humanos?

Hay varias maneras de responder a esto, en función de a quién le preguntemos.

El primero al que le pregunté fue a un tal Hamlet. Hay quien cree que este tal Hamlet nunca existió, pero me da la impresión de que es más famoso y respetado que muchas personas de carne y hueso, de modo que lo admitiré como fuente de autoridad en materia de seres humanos. Hamlet decía lo siguiente:

> ¡Qué espléndida obra es un hombre! ¡Qué noble en su razón! ¡Qué infinito en su facultad!; en su forma y movimiento, ¡qué expresivo y admirable!; en su acción, ¡qué parecido a un ángel!; en comprensión, ¡qué parecido a un dios!; belleza del mundo, parangón de los animales; y sin embargo para mí, ¿qué es esa quintaesencia del polvo? El hombre no me deleita; no, ni tampoco la mujer, aunque por vuestra sonrisa parezca que decís que sí.

Como vemos, Hamlet opina que la especie humana está dotada de muchas cualidades positivas: es inteligente, capaz de razonar, elegante, produce obras angélicamente rotundas y virtuosas, y tiene una visión divina del mundo. No sólo eso, sino que el «hombre» es un ser bello que ocupa la cumbre de la

jerarquía del reino animal. (Hamlet no dice nada sobre la inferioridad de los dientes humanos; pero, claro, él no es dentista). No obstante, a pesar de todas estas cualidades, los humanos son básicamente polvo. Por eso Hamlet tampoco da botes de alegría.

Cualquiera que haya leído un poco de historia universal —el destino de los millones de personas asesinadas, por ejemplo, en la Primera y la Segunda Guerra Mundial, Corea, Vietnam, Camboya, Ruanda, Afganistán, Irak, Siria, etcétera— se inclinaría por darle la razón a Hamlet cuando éste se pone pesimista. Los seres humanos tienen una tendencia alarmante a masacrar a otros miembros de su especie. Sólo las hormigas, las ratas y, en menor medida, cierto tipo de chimpancé muestran un interés semejante por la agresión grupal debida a motivos territoriales y por reducir a sus congéneres a la condición de seres no vivos. Los habitantes de Mashupzyx os compadecemos. Os provocáis muchísimas penas y dolores, y muchos ni siquiera parecéis divertiros.

Ésta es una manera de ver la humanidad. También he investigado las respuestas de esa gente a la que llamáis «científicos». Su terreno parece ser el de la verdad en forma de conocimiento basado en datos y pruebas. Les gusta plantear hipótesis, ponerlas a prueba mediante experimentos replicables y derivar teorías a partir de ellas. Por lo visto, las teorías no son lo mismo que las leyes de la naturaleza: cuando en una teoría aparece una excepción, hay que hacer más experimentos y ver si la teoría puede refutarse o modificarse. Las leyes de la naturaleza, en cambio, son inmutables: no puede haber excepciones a una ley de la naturaleza. Muchos de vosotros no lo entendéis y llamáis «leyes de la naturaleza» a ideas que no lo son ni por asomo. Eso incluye la supuesta «ley de la naturaleza» según la cual las mujeres deben ser tratadas peor que los hombres.

Lo que nos lleva al comentario que hace Hamlet al final de su monólogo: «El hombre no me deleita; no, ni tampoco la mujer, aunque por vuestra sonrisa parezca que decís que sí». Mi provisional cabeza de anciana tardó un rato en entender qué quería decir con esto. (En Mashupzyx no tenemos cabeza propiamente dicha). Cuando habla del «hombre», Hamlet se refiere a las cualidades humanas en general, pero cuando la frase cambia a lo que vosotros los humanos llamáis «género» o, a veces, «identidad sexual», alude a la actividad copulatoria.

Diría que ése es un hábito muy extendido entre vosotros, los terrícolas: sois incapaces de pensar en las mujeres sin pensar en el sexo, en general de manera humorística o despectiva. La palabra «mujer» hace sonreír a los amigos de Hamlet. «Guiño, guiño, codazo, codazo», como solía decir cierta clase de varón inglés a propósito de todo cuanto tuviera que ver con asuntos de orden amoroso.

Pero en Mashupzyx no tenemos un sexo femenino como tal. Como ya he dicho, somos más bien una mezcla entre un pulpo, una babosa marina gigante y un salero-pimentero. Tenemos múltiples apéndices, y varios de ellos —los que se asemejan al salero-pimentero— contienen unos gránulos destinados a la polinización cruzada. Cuando deseamos procrear, nos entrelazamos con nuestros múltiples brazos y aplicamos el apéndice «salero» o «pimentero» al apéndice correspondiente del otro individuo. Es una actividad en la que pueden tomar parte numerosos individuos a la vez. Así se ahorra tiempo. Y nadie tiene por qué sentirse celoso o excluido. Cuando se trata de procrear, ocurre como en vuestro planeta cuando hay un baile popular. ¡Todo el mundo es bienvenido!

Los biólogos afirman que los humanos son parientes cercanos del chimpancé común (*Pan troglodytes*), con el que comparten el 98% o más de su huella genética, y en ello han basado muchas de sus hipótesis. Los grupos de chimpancés parecen

estar dominados por machos agresivos —excepto cuando no lo están—, y se sabe que utilizan herramientas, someten a las hembras y hacen la guerra. Vosotros diríais que son patriarcales. Pero hay otro tipo de chimpancé —el bonobo (*Pan paniscus*)— con el que los humanos también están estrechamente relacionados. Los bonobos se rigen a través de grupos matriarcales, resuelven las tensiones haciendo el amor y les arrancan los dedos a mordiscos a los machos problemáticos. Parece, pues, que los seres humanos tienen más de un pariente animal cercano y que, por tanto, no todo en ellos está predeterminado desde un punto de vista biológico.

En la tradición occidental —a la que vosotros pertenecéis—, el modelo del chimpancé patriarcal es el que ha prevalecido en los últimos tiempos, es decir, los últimos cuatro o cinco mil años. Quizá debido a vuestro método de procreación, decidisteis hace muchos miles de años que aquellas a las que considerabais «mujeres» eran inferiores al resto de la especie y no merecían ser tratadas igual de bien. Pero, paradójicamente, en épocas aún más remotas a las mujeres se las honraba por su capacidad de dar a luz. ¿Qué cambió? ¿En qué momento se empezó a hacer de menos a las mujeres?

Esos a los que llamáis «antropólogos» han estado muy ocupados a este respecto. Esa justificación inmutable basada en la «ley de la naturaleza» y en que «las cosas son como son» quedó descartada hace tiempo, salvo en algunos focos de resistencia, como ciertas regiones de Estados Unidos, y también en Rusia, y también en... En fin, ahora que lo pienso, la lista sería vergonzosamente larga. La cuestión es que esa justificación quedó descartada, y con razón. No, Queridos Humanos: las mujeres no son más idiotas por naturaleza. Tampoco son menos resistentes por naturaleza. No son necesariamente menos racionales, ni más emocionales: por ejemplo, cometen muchos menos crímenes pasionales y se

suicidan menos que los hombres, a pesar de que ambas cosas tienen su raíz en el exceso emocional.

Los hombres derraman menos lágrimas, es cierto. Pero derraman más sangre. Así que, en términos de lo seco y lo húmedo, podríamos decir que los hombres son más húmedos. En Mashupzyx lo expresamos así.

También es cierto que, en tiempos de los cazadores-recolectores, los hombres —que, por lo que sabemos, nunca se han quedado embarazados— eran los encargados de cazar gacelas —si es que eso cazaban—, ya que las mujeres en estado avanzado de gestación no son buenas velocistas; ahora bien, la mayor parte de la comida que consumía la familia o la comunidad llegaba gracias a las habilidades botánicas y la experiencia recolectora de las mujeres, ya que las gacelas no crecen en los árboles.

Y por eso los hombres no recogen los calcetines del suelo después de quitárselos: es que ni los ven, ya que han evolucionado para fijarse únicamente en los animales en movimiento. Las mujeres, en cambio, son capaces de distinguir sin dificultad un calcetín de la alfombra porque han evolucionado para recoger setas, con las que esos calcetines guardan un considerable parecido en cuanto a forma y, en ocasiones, también en cuanto a textura y aroma. Al menos eso es lo que hemos concluido desde Mashupzyx.

Si los calcetines estuvieran equipados con pequeñas luces solares que emitieran algún tipo de parpadeo, los hombres los verían y, por supuesto —como seres altruistas y desinteresados que son—, los recogerían del suelo y los meterían en el cesto de la ropa sucia, ¡y así desaparecería otra de las grandes causas de la infelicidad humana!

Pero volvamos a las desigualdades de género. Los antropólogos

nos dicen ahora que el comienzo del trato desigual a las mujeres puede situarse a principios de la Edad de Bronce, que coincide tanto con el cultivo del trigo como con el auge de la guerra organizada. Desenterrando huesos de esa época se ha descubierto que los hombres se alimentaban tanto de carne como de trigo, mientras que las mujeres sólo comían trigo, por lo que desarrollaban deficiencias óseas. Por consiguiente, perdieron fuerza y corpulencia en relación con sus antepasadas cazadoras-recolectoras.

Ay, terrícolas: ahí empezó el círculo vicioso. Los gobernantes promovían el cultivo del trigo porque maduraba todo a la vez y, por tanto, era fácil gravarlo con tributos. Pero para cultivar trigo hacía falta tierra cultivable. Invadir a los vecinos para arrebatarles sus tierras de cultivo se convirtió en una tentación; aunque para eso había que tener un ejército, y para tener un ejército había que disponer de alguna fuente de alimento que pudiera almacenarse en grandes cantidades, como el trigo.

Las armas pesadas y las armaduras de bronce de las tropas de infantería y lanceros con carro de la época —los antiguos griegos, los guerreros troyanos y demás— exigían tener mucha fuerza en la parte superior del cuerpo, y en eso los hombres llevaban ventaja. Sin embargo, el arma preferida entre los escitas —un pueblo nómada que montaba a caballo y vivía en las regiones más al este y al norte— era el arco ligero, que las mujeres podían manejar con bastante facilidad. Entre ellos había mujeres guerreras que llevaban pantalones —¡horror!—, disparaban flechas y recibían honores como héroes militares. (Sí, es real: se han excavado tumbas escitas). Esto dio pie a los mitos de las amazonas; de Artemisa, la diosa de la luna con su arco de plata; de Susan, la habilidosa arquera de los libros de Narnia; y de Katniss Everdeen en *Los juegos del hambre*.

Nada molestaba más a la imaginación masculina de la Grecia clásica que las amazonas. Las amazonas eran a la vez su mayor

sueño (¡unas mujeres iguales a los hombres y, por tanto, dignas de verdadero amor! ¡Teseo se había casado con una!) y su peor pesadilla (¡unas mujeres iguales a los hombres! ¿Y si nos ganan? A lo que sea, pero, sobre todo, ¿y si nos ganan en la guerra?).

Pero me estoy desviando.

Cuando se conquistaba mucha tierra, hacía falta gente para trabajarla, por ejemplo niños campesinos —producto de las mujeres— o esclavos, ya fueran secuestrados, derrotados en batalla o nacidos en la esclavitud. Mujeres, niños y esclavos tenían menos derechos que los hombres porque eran inferiores por naturaleza. Pero, claro, qué iban a decir los hombres. Si todas esas personas hubieran podido votar, habrían votado para dejar de ser esclavos. Y como el antiguo sistema mediterráneo se basaba en la esclavitud, eso no podía permitirse.

Así surgió la idea de que algunas personas tenían —por naturaleza— menos derechos que otras porque eran inferiores por naturaleza. Pero en la naturaleza no existe tal ley. Esto es algo que los mashupzyxtianos hemos investigado a fondo. Como he dicho antes, las leyes de la naturaleza no admiten excepciones: si hubiera una excepción, la ley dejaría de ser ley. Los humanos tenéis una expresión que dice: «La excepción confirma la regla». Pero esto no vale para las leyes de la naturaleza demostrables y basadas en pruebas. Había demasiadas mujeres inteligentes y hábiles, y demasiados esclavos inteligentes y hábiles, como para justificar la inferioridad como verdadera ley de la naturaleza. Los hombres se devanaron los sesos ideando otras razones por las que determinadas personas eran inferiores: a lo mejor es que eran deshonestos e innobles. Pero ¿acaso no es deshonesto e innoble hacer trampas con tus propias «leyes de la naturaleza»?

Hay dos preguntas que a los mashupzyxtianos nos gusta hacernos a propósito de cualquier cosa: ¿es verdad? Y: ¿es justo? Si no es verdad que algunas personas son por naturaleza inferiores a otras, ¿es justo que se las trate como si lo fueran?

Después de muchos milenios tratando a determinadas personas como si fueran inferiores por naturaleza y, a la vez, extendiendo gradualmente los derechos —la participación en la plena ciudadanía— de la realeza a la nobleza, de la nobleza a los terratenientes varones, de los terratenientes varones a los ciudadanos varones, por fin os entró en la mollera —por lo menos a algunos— que los derechos humanos deberían ser universales.

Sucedió después de los horrores de dos guerras mundiales y de las revelaciones acerca de los campos de concentración y los genocidios perpetrados por el régimen nazi en los años treinta y cuarenta. La Declaración Universal de Derechos Humanos se proclamó en 1948 en las Naciones Unidas, otro de vuestros esporádicos intentos por poner coto a vuestra propensión al derramamiento de sangre.

Veamos unas palabras al respecto, extraídas de la página web de la Comisión Australiana de Derechos Humanos. (Entre paréntesis: tengo que confesar que, en nuestros esfuerzos por entenderos, internet y las páginas web nos han sido de suma utilidad a los mashupzyxtianos. Algunos hemos llevado a cabo un estudio de la política, que al principio confundíamos con los vídeos de gatitos. Creo que esa confusión ya está resuelta, pero durante un tiempo estuvimos siguiendo algo llamado Grumpy Cat, convencidos de que era el presidente de uno de vuestros países más grandes).

Como iba diciendo: la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Cito:

> La Declaración Universal empieza reconociendo que «la libertad, la

> justicia y la paz en el mundo tienen por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana».
>
> Declara que los derechos humanos son universales: que todas las personas deben disfrutar de ellos, con independencia de quiénes sean o de dónde vivan.
>
> La Declaración Universal comprende derechos civiles y políticos, como el derecho a la vida, a la libertad, a la libertad de palabra y a la vida privada. Comprende asimismo derechos económicos, sociales y culturales, como el derecho a la seguridad social, a la salud y a la educación.

El texto completo de la Declaración Universal se puede encontrar en la página web, si es que no os dejáis tentar por los vídeos de gatitos. También podéis encontrar la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer de 1981, una confirmación tardía de las ideas de Olympe de Gouges, que con toda la ilusión presentó una *Declaración de los derechos de la mujer* durante la Revolución francesa, pero fue acusada de traición al Estado y decapitada por su osadía; después de eso la Revolución excluyó a las mujeres del quehacer político.

Y también podéis encontrar la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007. Así que ya lo veis: poco a poco los terrícolas vais haciendo gestos para alcanzar el feliz estado de igualdad del que disfrutamos en Mashupzyx. ¡Eso merece una enhorabuena!

Ahora bien, terrícolas, un par de advertencias. En primer lugar, todas estas declaraciones y convenciones son ideales. Ni siquiera los países que las suscriben las aplican plenamente. Para que todo eso no quede en papel mojado, hacen falta más esfuerzos. Y recordad que, cuanto mayor es la desigualdad,

mayor es el abuso.

En segundo lugar, los derechos no caen del cielo. No son un regalo divino. Durante siglos la gente ha luchado por ellos, pero también contra ellos. Es un tira y afloja constante. Nunca se acaba. A cada momento Caín levanta una piedra y Abel muere asesinado. La codicia, los celos, las ansias de poder... ¿Cuándo ha vivido el *Homo sapiens* al margen de estos sentimientos? Por lo menos, una sociedad estable tiene ciertos medios para hacer frente a estas inclinaciones. Una sociedad inestable libera los demonios que lleváis dentro.

En tercer lugar, existen grupos organizados y bien financiados que trabajan en contra de estos frágiles derechos humanos. Hay entre vosotros personas que están hartas de estas insípidas cuasidemocracias y que desean resucitar los totalitarismos del siglo XX. A estas personas yo les diría que se anden con cuidado. Al principio puede parecer una idea estupenda, con sus desfiles, sus disfraces y la sensación de estar sirviendo a un Líder Audaz que, a diferencia de otros, dice la verdad; pero estas cosas nunca han acabado bien, sobre todo para los ciudadanos.

Se llamen como se llamen, los totalitarismos actúan de forma muy similar. Su objetivo es el poder total e incuestionable; sus medios incluyen contar mentiras, cuanto más grandes mejor; silenciar a la prensa independiente —por ejemplo, estrangulando y descuartizando a periodistas—, así como encarcelar o asesinar a aquellos artistas o escritores que no comulguen con el poder; suprimir la independencia del poder judicial, convirtiendo así a las fuerzas del orden en un mero brazo gubernamental que aplica las leyes injustas instauradas por el Gobierno totalitario; o utilizar medios extrajudiciales de represión, como el asesinato, la movilización de las turbas para que ataquen a colectivos concretos o la falsificación de denuncias con el fin de destruir a los rivales, consolidar el

poder y mantener a la población en un estado de miedo. Cuando la máquina de la delación funciona a pleno rendimiento, adquiere un impulso formidable: con tal de no ser denunciado, uno mismo siente la tentación de denunciar. Y son muchos quienes han sucumbido a ella en el pasado.

¿Por qué nacen este tipo de regímenes? ¿Cómo llegan al poder?

Nacen en períodos de caos —generalmente económico— y gracias a un sentimiento de injusticia que se difunde entre la población, o entre una porción significativa de ésta. Esos períodos favorecen el aumento de la anarquía —con episodios de violencia colectiva, linchamientos y tribunales arbitrarios— y suelen ser el paso previo a la aparición —cuando la gente ya no puede seguir viviendo en el caos— de líderes carismáticos o señores de la guerra. Éstos consiguen seguidores a fuerza de canalizar las iras de la gente hacia algún grupo bien definido, como los leprosos, las brujas, los tutsis, los enfermos de sida, los mexicanos, los refugiados y demás.

No hace falta subrayar que a los detractores hay que aplastarlos. También hay que eliminar a quienes defienden el término medio: representan la ecuanimidad, la decencia, la moderación y el sentido común, y cuando lo que se precisa son creencias radicales e irracionales, dicen los grandes líderes, eso es algo que no podemos permitirnos. Impelidos por el miedo a que los llamen «hipócritas», «impuros» o «indignos», los extremistas se empujan unos a otros hacia extremos cada vez más alejados.

¿Hace falta decir que los extremistas utilizan las herramientas propias de la democracia en contra de ésta? El sufragio, por ejemplo. El sufragio resulta sumamente útil cuando puedes manipular a la gente para que vote a tu líder; después el ganador de las elecciones utiliza su poder para subvertir o apropiarse del sistema de libre sufragio en las

siguientes votaciones.

Los extremistas también tratan de mofarse de lo que se conoce como «libertad de expresión»: el derecho a expresar opiniones políticas sin ser encarcelado, el derecho de la prensa a investigar y publicar la verdad sin represalias. En este momento en Estados Unidos es la derecha la que pregona la «libertad de expresión», que en realidad no significa poder decir lo que uno quiera, por falso que sea, donde quiera, ni tampoco protege frente a otro derecho: el derecho del individuo a defender su buen nombre contra las mentiras perniciosas.

Aun así, la izquierda ha sido tan necia que ha mordido el anzuelo y ahora se afana en suprimir ciertas manifestaciones de la palabra que no son de su agrado. Hay que andarse con mucho ojo a la hora de desenfundar esas armas: casi siempre se vuelven contra uno.

¿Estáis de acuerdo con ponerles mordazas políticas a las ciencias climáticas y las investigaciones en materia de toxicidad? ¿Os mofáis de la política y el periodismo basados en pruebas? ¿Aplaudís la destrucción de periódicos y las palizas y asesinatos de periodistas? ¿Gritáis «¡hurra!» cuando alguien tacha a la prensa —con el permiso de Stalin— de ser el «enemigo del pueblo»? Si es así, poneos en fila aquí, donde pone «dictadura». La fila va hacia la izquierda o hacia la derecha, da lo mismo, porque, como se dice de los muertos, todas terminan en la misma caja.

En nuestro planeta no usamos cajas propiamente dichas. Nuestras ceremonias fúnebres consisten en... Pero dejemos eso para otra ocasión. Diré tan sólo que en ellas participa un gran número de mashupzyxtófagos. Al que nada desperdicia nada le falta. Nosotros no morimos en sentido estricto. Sólo nos... dispersamos.

Mas terminemos con una nota de esperanza —a los mashupzyxtianos nos encantan las notas de esperanza—: no vivís en una dictadura totalitaria... por ahora. Por favor, evitadla.

Terrícolas, no es necesario seguir la divisiva senda de la suspicacia y el odio. En lugar de ello, podéis reconoceros unos a otros como seres humanos e intentar comprender y afrontar juntos los problemas que como humanos tenéis en común.

¡Porque tenéis grandes problemas que resolver! Por ejemplo, a menos que reguléis la temperatura y la composición química de vuestro planeta, más pronto que tarde acabaréis cagando plástico, los océanos se morirán y entonces no podréis respirar y adiós, *Homo sapiens*. Será una pena que desaparezcáis. Tenéis cosas buenas. A nosotros nos gusta Mozart. Pero podemos guardarnos las partituras y tocar su música nosotros mismos.

No tiene por qué ser así. La decisión es vuestra.

Mi tiempo ha terminado y mi misión está cumplida; porque, como habréis adivinado, éste no fue nunca un simple viaje de investigación. Os deseamos lo mejor —si tuviéramos dedos, los cruzaríamos por vosotros—, y estaremos en el espacio exterior, esperando para intervenir —no sabemos cómo; quizá con pistolas de rayos— en el caso de que de verdad metáis la pata a lo grande.

Confiemos en que seáis capaces de idear alguna solución buena vosotros solos. A fin de cuentas, sois bastante inteligentes.

Ahora debo quitarme este disfraz de anciana bajita, brillar con luz incandescente, desenrollar mis múltiples apéndices en forma de seudópodos y salir disparada hacia la estratosfera, rumbo a un planeta en una galaxia muy muy lejana, y en otro género.

¡Portaos bien, terrícolas! ¡Divertíos en la medida de lo posible! ¡Evitad los totalitarismos! ¡Disfrutad de los vídeos de

gatitos! ¡Leed sobre los derechos humanos! ¡Comed mucha col rizada! ¡No uséis plásticos de un solo uso!

Adiós... y hasta que volvamos a encontrarnos.

Pagar (con la misma moneda)
Introducción a la nueva edición (2019)

Cuando mis Conferencias Massey aparecieron por primera vez en otoño de 2008, reunidas bajo el título *Pagar (con la misma moneda): La deuda y la cara oculta del bienestar*, se recibieron como proféticas, a pesar de que yo no tenía previsto publicarlas en ese momento, que coincidió con la gran crisis financiera. Para que se hagan una idea de mis dotes como adivina. El caso es que así es como me gané esa fama inmerecida.

A principios de la década de 2000 llevaba unos cuantos años dando largas cada vez que me invitaban a pronunciar las prestigiosas Conferencias Massey de la CBC, inauguradas en 1961 con el fin de crear un foro radiofónico en el que «los principales pensadores contemporáneos puedan abordar cuestiones importantes de nuestro tiempo». ¡Esas conferencias implican un trabajón enorme! Primero hay que escribirlas. Luego hay que convertirlas en libro, que debe ser algo más extenso que las conferencias en sí. Luego hay que pronunciar las conferencias, una tras otra, en cinco ciudades canadienses muy alejadas unas de otras, descansando lo justo para cambiarse de ropa, ya que en otoño el tiempo es muy variable. Por último, hay que reescribir las conferencias para adaptarlas al medio radiofónico.

Este hincha y deshincha supone un desafío, no sólo para las

habilidades de una, sino también para el propio ego: si en un momento dado hay que alargar las conferencias y al siguiente hay que abreviarlas, ¿hasta qué punto puedes tener fe en la infalibilidad de cada una de tus áureas palabras?

Por eso cada vez que me pedían que pronunciara las Conferencias Massey, me negaba cortésmente. «Muchas gracias, pero es que tengo que lavarme el pelo», decía yo. «Y el año que viene también tendré que lavármelo, y el que viene, y...». Quizá debería explicar de dónde viene esta metáfora. Es de los años cincuenta: era lo que se suponía que tenías que decir cuando un chico te invitaba a salir y a ti no te apetecía.

De modo que fueron pasando los años, años que me pillaron lavándome el pelo cada vez que salía el tema de las conferencias. Hasta que por fin intervino el Destino. Tradicionalmente las Conferencias Massey se publicaban en House of Anansi Press, una pequeña editorial a cuya fundación yo había contribuido con algo de dinero en los años sesenta, de cuyo consejo había formado parte durante el tiempo que me dediqué a editar algunos de sus títulos y para la cual había escrito un volumen titulado *Survival* [Supervivencia] como parte del constante esfuerzo por mantener las finanzas de la editorial a flote. Anansi es hoy por hoy un sello de tamaño medio y muy respetado, pero en 2002 pintaban bastos. Poco antes la había adquirido una editorial canadiense más grande, Stoddart, pero ahora Stoddart estaba a punto de irse a pique y Anansi parecía destinada a pasar a mejor vida con ella.

Justo a tiempo, un hombre llamado Scott Griffin —no todos los héroes llevan capa— apareció de la nada y compró Anansi, arrancándola de los pantanos de la Tristeza y trasladándola a pulso hasta la orilla, donde le devolvió el aliento con una buena inyección de capital. Entretanto la organización de las Conferencias Massey había optado prudentemente por dejar de publicar con Anansi y fichar a otra empresa más grande y

solvente.

Muchos fueron los lamentos y terribles los sollozos. ¿Había algo que yo pudiera hacer? ¿Una poción para eliminar las verrugas, una maldición o un amuleto, una invocación a la luna? ¿Algo con un áspid? No tenía ni tengo poderes sobrenaturales, pero hice lo que pude. Me senté y, en un arrebato al mejor estilo Ana, la de Tejas Verdes, escribí una queja que venía a decir lo siguiente: «Como se lleven las Massey de House of Anansi, nunca, nunca, nunca daré esas conferencias, ¡nunca!» (Puñetazo sobre la mesa).

No se llevaron las Massey de Anansi. Aunque probablemente no tuviera nada que ver conmigo, es fácil imaginar lo que ocurrió a continuación. En efecto: «*¡Piiip!*», exclamé. «Ahora tengo que dar las Conferencias Massey de los *¡piiip!*»

Aquél era un buen ejemplo del tema que en breve me disponía a explorar: a primera vista me habían hecho un favor. Ahora estaba en deuda con ellos. Tenía que saldar la deuda.

Así que acepté dar las Conferencias Massey sin saber sobre qué iba a darlas. Empecé a ponerme nerviosa, lo iba postergando, di vueltas y más vueltas hasta la extenuación a toda clase de saberes olvidados, a cuál más pintoresco.

Finalmente acabé gravitando hacia una serie de preguntas que se le habrían ocurrido a cualquiera que hubiera estudiado la literatura del siglo XIX con un mínimo de seriedad. Heathcliff se va pobre y vuelve rico: ¿cómo lo consigue? (Hay que suponer que no de forma honrada). ¿Dejará Chad Newsome, de *Los embajadores*, a su talentosa y refinada amante francesa para dirigir ese vulgar pero rentable negocio familiar en Nueva Inglaterra? (Suponemos que sí). ¿Habría conseguido madame Bovary mantener en secreto su condición de adúltera de haber sabido maquillar las cuentas y no haberse endeudado? (Sin duda, respondemos). Cada vez que abrimos una novela del siglo XIX, al principio nos engañan con historias amorosas y

románticas, pero en el fondo de todas ellas hay una cuenta corriente. Aunque sea en números rojos.

Por lo visto, cuando comuniqué a la expectante junta de las Massey que había elegido mi tema y que éste sería la deuda, sus miembros se llevaron las manos a la cabeza y temblaron.

Pensaban que iba a escribir sobre economía. Sintieron un gran alivio cuando les expliqué que no, que mi tema era simplemente el modo en que el ser humano ha pensado en aquello que se debe, en quién lo debe y en cómo debe devolverse: el cómo se equilibra la balanza en la religión, la literatura, los bajos fondos criminales, las tragedias de venganza y la naturaleza, un terreno en el que, por desgracia, hemos rebasado de largo nuestro crédito.

El comité se enjugó las gotas de sudor de la frente, y yo presenté un esbozo y me metí en la madriguera de la investigación. Tenía tiempo de sobra. Estábamos en 2007 y las conferencias no debían pronunciarse hasta otoño de 2009.

Entonces el Destino volvió a atacar. A principios de 2008 la gente de las Massey acudió a mí en tono suplicante. Su conferenciante de 2008 no iba a llegar al plazo, así que ¿sería posible que, por favor, por favor, por favor, diera mis conferencias un año antes?

Era febrero. El texto del libro tendría que estar listo para junio, de tal modo que pudiera publicarse en octubre, el mes en que arrancaría la gira de conferencias. No pintaba bien.

«Pónganme un par de investigadores», dije arremangándome. Porque ¿para qué sirven las mangas si no es para arremangártelas?

Cinco meses y muchas horas de tecleo después estábamos más o menos listos. La gente volvió a enjugarse el sudor de la frente.

Entonces el Destino atacó por tercera vez. Justo cuando se publicaba el libro y empezaba la gira —en Terranova, por

cierto—, se produjo la crisis financiera. Y por lo visto, el mío era el único libro que tocaba el tema. «¿Cómo lo supo usted?», me preguntaron admirados varios gestores de fondos de cobertura. No hace falta decir que yo no sabía nada: y allí estaba la prueba, plasmada en forma de libro.

No tengo ninguna bola de cristal. Si de veras pudiera predecir el futuro, haría tiempo que habría puesto el mercado de valores contra las cuerdas.

Memoria del fuego

Introducción
(2019)

Conocí a Eduardo Galeano en 1981, en un congreso organizado por Amnistía Internacional en Toronto con el título «El escritor y los derechos humanos». Todavía conservo el cartel, donde aparece un caballo alado.

Pongámonos en contexto: la Guerra Fría seguía en marcha y no terminaría hasta la caída del Muro de Berlín en 1989. El período de los Guardias Rojos en China, durante el cual murieron 300.000 personas, sólo hacía catorce años que pertenecía al pasado. El mandato de Pol Pot en Camboya, que acabó con la vida de una cuarta parte de la población, había concluido apenas dos años antes.

En América Latina la inestabilidad y la violencia eran la norma, no la excepción. Argentina seguía bajo el Gobierno derechista de la Junta Militar, que «desapareció» a unas 30.000 personas: secuestrándolas, torturándolas, arrojándolas al mar desde aviones. En el caso de las mujeres, violándolas y, si estaban embarazadas, entregando a sus bebés a las familias de

los generales antes de arrojar a las madres desde los aviones. En El Salvador la guerra civil estaba en su punto álgido y las atrocidades eran incontables. En Chile, tras el golpe de Estado de 1973 liderado por Pinochet con el apoyo de Estados Unidos, se vivió un período de extrema violencia: torturas, asesinatos, desapariciones. En Perú los comunistas de Sendero Luminoso habían iniciado su violenta campaña justo el año anterior.

Yo me había afiliado a Amnistía Internacional en 1970, coincidiendo con la Crisis de Octubre en Canadá. La crisis comenzó cuando el Frente de Liberación de Quebec secuestró a James Cross, el comisionado de Comercio británico en Montreal, y posteriormente secuestró y asesinó a Pierre Laporte, el ministro de Trabajo. Como miembro de Amnistía no era posible pasar por alto las numerosas y flagrantes violaciones de derechos que se estaban produciendo, ni ignorar el especial ensañamiento que sufrían artistas y escritores. Mi interés por estas cuestiones no era teórico: resultaba obvio que los regímenes represivos —ya fueran de izquierdas o de derechas— tenían un interés especial en silenciar a las voces independientes. Eso afectaba a los artistas, pero también a los medios de comunicación, como la radio, la televisión y los periódicos.

Más tarde me impliqué en la creación del Centro PEN anglocanadiense —donde me interesé sobre todo por el programa Escritores en Prisión, destinado a ayudar a escritores encarcelados por algo que han escrito—, pero eso sería más adelante. En 1981 estaba centrada en Amnistía.

El congreso fue como cabía esperar, teniendo en cuenta el signo de los tiempos: serio, inquieto, urgente, aunque con una cualidad extrañamente onírica. Estábamos en Canadá, donde no se tiraba a nadie de los aviones, hablando de lo que los escritores podían hacer ante tales horrores. Susan Sontag fue una de las asistentes: gracias al poeta ruso emigrado Joseph

Brodsky, Sontag acababa de descubrir que Stalin no había sido precisamente Papá Noel —cosa que ya sabían muchos de los presentes—, y quería que le enviáramos un telegrama a Fidel Castro que empezara: «Asesino...» (La verdad es que no es la mejor estrategia para sacar a nadie de la cárcel en un régimen absolutista).

En medio de todo ese alboroto estaba Galeano: frío, sereno, observador. En el escenario había varias sillas vacías, cada una en representación de un desaparecido; una de ellas era para el mejor amigo de Galeano. No recuerdo lo que dijo, pero debió de conmoverme porque leí *Memoria del fuego* en cuanto apareció la traducción inglesa en 1986. Me impresionó enormemente, hasta el punto de que utilicé una cita del primer volumen, *Los nacimientos*, como epígrafe de *Ojo de gato*, mi novela de 1988. Dice así:

> Cuando los tukuna le cortaron la cabeza, la vieja recogió en las manos su propia sangre y la sopló hacia el sol. «¡El alma también entra en ti!», gritó. Desde entonces, el que mata recibe en el cuerpo, aunque no quiera ni sepa, el alma de su víctima.

Es un motivo que recorre todo *Memoria del fuego*: el asesino y el asesinado, el opresor y el oprimido, el conquistador y el conquistado, el esclavizador y el esclavizado, el torturador y el torturado... Son compañeros inseparables que no pueden sustraerse al recuerdo de lo que ha ocurrido entre ellos y, en última instancia, quienes han perpetrado crímenes y atrocidades acabarán sufriendo de algún modo por sus actos.

Memoria del fuego es una especie de historia, la historia de las Américas: rica, con múltiples capas, violenta, exuberante, sugerente y excesiva. Es «historia» en tanto en cuanto los hechos que se narran ocurrieron realmente. Pero no es una historia al uso. Es más bien una coreografía o una pieza

musical: viñetas cortas, ritmos breves, hechos que se manifiestan en forma de bordados verbales. Un mundo abigarrado que se despliega en el tiempo. Cuán cruel y con frecuencia estúpido el comportamiento de quienes aparecen en él: agrestes colonizadores, mestizos desafiantes, cazadores de esclavos fugados. Tampoco faltan los animales: hay cocodrilos que acechan, camuflados como si fueran troncos; arañas hembra que devoran a sus compañeros a placer y con fruición.

No hay nada como *La memoria del fuego*. Leerlo supone embarcarse en un apasionante viaje de varios siglos a través de un túnel de los horrores semialucinatorio y magistralmente construido, un túnel de claroscuros, escabroso y de colores sobrecargados, aunque a la vez muy convincente. ¿De veras la gente hacía esas cosas? ¿De veras sigue haciéndolas?

Bienvenidos al irreal mundo real. Aprenderán mucho, se maravillarán bastante, y aunque se escandalicen y se horroricen —como sin duda pretendía Eduardo Galeano—, no se aburrirán en ningún momento.

Decid. La. Verdad.
(2019)

Muchas gracias por concederme el singular honor de la Medalla Burke de la CHS. ¡Me siento extraordinariamente halagada! ¡Y me complace sobremanera que la Historical Society del Trinity College de Dublín sea un club de debate! Tiempo atrás también yo fui miembro de un club de debate universitario —aunque no con un pedigrí tan antiguo como el de éste—, en los páramos nevados de Toronto, en Canadá.

Se espera de mí que pronuncie algunas palabras doctas,

siendo como es una falacia aceptada que las personas se vuelven más sabias a medida que envejecen. Aquí van, pues, algunos sucedáneos de dichas palabras que se me han ocurrido para la ocasión.

Mi primera observación es la siguiente: las emociones no justifican los actos. Parece que algunos han perdido esto de vista. «Estamos furiosos», dicen. La sinceridad está muy bien, pero este sentimiento, por muy sincero que sea, no justifica por sí solo lo que podamos hacer dejándonos llevar por él. Si la ira fuera justificación suficiente, todos esos hombres que matan a sus esposas o a sus novias por un ataque de celos no cumplirían condenas por homicidio. La ira puede motivar una acción, pero por sí sola no la justifica.

En algunos países los llamados «crímenes pasionales» cometidos por varones se castigan con penas menores. Además, la ira siempre ha sido un sentimiento muy condicionado por el género. En los años cincuenta era denigrante decir de una mujer: «Ah, es que se pone hecha una furia»; o, de manera aún más evidente: «Se enfada porque no es un hombre».

Ahora viene mi segundo conglomerado de palabras. Tiene que ver con la verdad. En estos tiempos de noticias falsas y bots de internet, parece que la verdad es algo difícil de alcanzar. ¿Acaso hay una «verdad real»?, nos preguntan. ¿La cuestión no es tan sólo en qué burbuja de pensamiento preferimos refugiarnos? Toda esta prestidigitación internáutica no significa que los hechos de una situación no existan. Y la expresión «decirle las verdades al poder» no significa nada si no hay verdad. Apoyo a los medios de comunicación convencionales porque —la mayoría de las veces— verifican las noticias y, si se equivocan y publican algo falso y perjudicial, se los puede demandar, a diferencia de esas sospechosas páginas web que aparecen y desaparecen como luciérnagas. Hay una iniciativa para exigir que Facebook envíe rectificaciones a todas las

personas que hayan recibido una noticia falsa. Yo estoy a favor. Las rectificaciones funcionan. Las más de las veces.

Cuando se publicó mi última novela, *Los testamentos*, cierto crítico la encontró anticuada: ¡qué típica esa idea de que revelar los secretos más podridos de un régimen desde dentro puede contribuir a derribarlo! En Estados Unidos la verdad parecía incapaz de alterar las encuestas lo más mínimo. Sin embargo, las cosas cambiaron de repente cuando algunos hicieron sonar la voz de alarma imprimiéndole un tono nuevo y preocupante. La gente empezó a escuchar porque esas voces transmitían veracidad.

Si pensáis ganaros la vida como periodistas, autores de no ficción o incluso como escritores de ficción que ambientan sus historias en el mundo real, por favor, haced caso de los consejos de quienes, como Jodi Kantor, Megan Twohey y Ronan Farrow, han escrito sobre hombres poderosos que han quedado en evidencia gracias a mujeres, como Harvey Weinstein. Investigad. Comprobad que la información es verídica. Aseguraos de que tenéis todos los datos. De lo contrario corréis el riesgo de caer en desgracia, como la experimentada periodista Sabrina Erdely, que publicó en *Rolling Stone* un reportaje sobre una violación sin contrastar bien los hechos: la revista acabó pagando más de cuatro millones y medio de dólares en daños y perjuicios porque lo que había publicado no era cierto. El hecho de que algo deba ser cierto —porque vuestras intenciones son buenas, porque encaja con vuestra ideología, porque convendría en el plan general de las cosas— no significa que lo sea. Tenéis que estar preparados para defender vuestras afirmaciones, porque, si decís algo incómodo, seguramente os atacarán. O, citando a George Orwell: «Si algo significa la libertad, es el derecho a decirle a la gente lo que no quiere oír». Y, citándolo otra vez, tres palabras: Decid. La. Verdad.

Mi tercera píldora de sabiduría tiene que ver con el poder. A menudo se citan unos versos de un poema mío: «Palabra tras palabra tras palabra / es poder». Sí, de acuerdo, pero ¿qué es el poder? En sí el poder es moralmente neutral. No hay nada que diga que es bueno, no hay nada que diga que es malo. La electricidad puede encender una lámpara o quemarte la casa; lo mismo ocurre con el poder humano. Y el poder sobre uno mismo es diferente del poder sobre otros. Tampoco —suponiendo que tengamos algún poder para actuar— nos es dado conocer siempre el resultado final de nuestras acciones. Las causas suelen tener efectos imprevistos. Como decía Samuel Beckett: «Así son las cosas en esta puta tierra». Confío en que, el día que tengáis poder —doy por hecho que alguno tendréis, porque soy una optimista empedernida— lo usaréis bien. O tan bien como sea posible, dadas las circunstancias.

Estamos en un club de debate. Funciona con palabras. Palabras tras palabras tras palabras, pronunciadas —esperemos— de manera poderosa. Las lenguas gramaticalmente complejas —las lenguas que nos permiten hablar de épocas muy anteriores a nuestro nacimiento y de futuros que pueden existir después de nuestra muerte— son quizá las primeras tecnologías verdaderamente humanas. Nuestros antepasados humanos nos han legado el lenguaje, que se remonta hasta donde alcanza nuestro conocimiento. Utilizad este lenguaje con veracidad, utilizadlo con justicia. Si lo hacéis, lo estaréis utilizando también de manera poderosa, en el mejor sentido.

Nuestras palabras están ahora en vuestras manos.

QUINTA PARTE

2020-2021

Pensamiento y memoria

Crecer en Cuarentenalandia
(2020)

Hay dos clases de pesadillas. La primera es el mal sueño recurrente. Nos encontramos en un lugar muy familiar y siniestro: un sótano que nos produce escalofríos, un hotel donde muere gente, un bosque oscuro. No obstante, al haber vivido ya esa pesadilla, nuestra atención se agudiza de un modo admirable: la última vez aquel palo puntiagudo funcionó contra el monstruo, así que vamos a intentarlo de nuevo.

En la segunda clase de pesadilla todo lo que debería ser familiar nos resulta extraño. Estamos perdidos, desorientados, no sabemos qué hacer.

Parece que en estos momentos estamos viviendo ambos tipos de pesadilla; en función de la edad, a cada cual le parece que predomina un tipo u otro. El segundo tipo encaja más con los jóvenes, que nunca han vivido nada semejante. «¿Qué está pasando?», exclaman. «¡Se nos ha arruinado la vida! ¡Nada volverá a ser normal! ¡Esto es insoportable!»

En cambio, para quienes ya tenemos una edad, lo que perturba nuestros sueños es una pesadilla del primer tipo: ya habíamos estado aquí antes, o si no aquí, sí en algún lugar siniestramente parecido.

Cualquiera que haya crecido en Canadá en los años cuarenta del siglo XX, antes de que hubiera vacunas para tantísimas enfermedades mortales, se acordará de los carteles de cuarentena. Eran amarillos y se ponían en la puerta de las casas. Decían cosas como DIFTERIA, ESCARLATINA O TOS FERINA. El

lechero —todavía había lecheros en aquel entonces, y a veces se desplazaban en carro de caballos—, el panadero, incluso el señor del hielo y por supuesto el cartero (sí, todos eran hombres) tenían que dejar las cosas en la puerta de la casa. Los niños nos quedábamos fuera, en la nieve —para mí, la ciudad era sinónimo de invierno; el resto del tiempo mi familia vivía en el bosque—, observando esos letreros misteriosos y preguntándonos qué cosas horrendas estarían ocurriendo ahí dentro. Como los niños eran muy propensos a esas enfermedades, sobre todo a la difteria —cuatro de mis primos pequeños murieron de eso—, de cuando en cuando había compañeros que dejaban de ir a clase; a veces volvían, a veces no.

Nos decían que sobre todo no fuéramos a la piscina pública en verano, porque podía haber un brote de polio. En las ferias ambulantes solía haber una caseta donde se podía ver a La Chica del Pulmón de Acero, que estaba metida en un tubo metálico y no podía moverse ni siquiera para respirar: el Pulmón de Acero respiraba por ella, con un sonido jadeante que se amplificaba a través de unos altavoces.

En cuanto a las enfermedades menores, como la varicela, la amigdalitis, las paperas y el sarampión común, se esperaba que los niños las contrajeran. Cuando enfermabas tenías que quedarte en casa y en la cama, y cuando empezabas a recuperarte corrías el peligro de aburrirte. No había televisión ni videojuegos; lo que te daban, además de *ginger-ale* y jugo de uva, eran pilas de revistas viejas, un álbum de recortes y tijeras y pegamento. Recortabas las fotos más interesantes y las pegabas en el álbum. Había un anuncio de desinfectante íntimo Lysol en el que se veía a una mujer metida en agua hasta la cintura y las palabras: dudas, inhibiciones, ignorancia, recelo, y al lado, una leyenda donde ponía: «¡Demasiado tarde para gritar de angustia!»

YO: ¿Y por qué grita de angustia?
MADRE: Tengo que tender la colada.

En los anuncios de las revistas se veía a los gérmenes escondidos por todas partes, sobre todo en los lavabos e inodoros; tenían unos cuernos diabólicos y cara de malvados. En casa no podía faltar jabón, pasta de dientes, colutorio, limpiador de desagües ni lejía, y en grandes cantidades. Los gérmenes provocaban muchas enfermedades, pero también tragedias personales como la halitosis —«Siempre la dama de honor, nunca la novia», se lamentaba un anuncio, porque la encantadora dama del vestido bonito y la cara triste tenía Mal Aliento— y el o. c., o sea, el olor corporal. ¡Qué horror! ¡Aquello era peor que una enfermedad! Conforme la década de 1940 se transformaba en la de 1950 y entrábamos en la adolescencia, íbamos por ahí oliéndonos las axilas e invirtiendo el dinero que ganábamos haciendo de canguro en desodorantes y colonias de aromas florales, porque «ni tu mejor amiga te lo diría».

Luego estaban los pies. ¿Qué se podía hacer con los pies? Se podían utilizar varios polvos. Aunque, a juzgar por la fragancia general que se respiraba en clase, la mayoría no los utilizaba.

Lo peor de aquellos desagradables gérmenes que provocaban todas esas enfermedades, por no hablar de los olores, era que eran invisibles. Nada provoca más miedo que un enemigo al que no puedes ver.

Los enemigos invisibles tienen una larga historia. En 1693 el líder religioso de Nueva Inglaterra Cotton Mather publicó *Las maravillas del mundo invisible*, donde defendía su creencia en la brujería y los demonios. Poco después de terminar el siglo XVII también apoyó la introducción de la inoculación contra la viruela en Nueva Inglaterra. Los demonios eran invisibles. La causa de la viruela, también. ¡Todo encajaba! La defensa de la

inoculación casi le costó que lo lincharan, ya que consistía en practicar un corte en el brazo y frotarlo con la sustancia de una pústula infectada, cosa totalmente contraria a la intuición de sus compatriotas de la época.

Con el tiempo la inoculación dio paso a la vacunación, y entonces empezó la carrera para identificar los patógenos responsables de cada una de las enfermedades mortales que amenazaban a la humanidad. El microscopio hizo posible muchas cosas y, una a una, se fueron desarrollando vacunas para las enfermedades comunes. Quienes nacían llegaban a un mundo que se sentía a salvo de los gérmenes, al menos en comparación con tiempos anteriores. En lugar de ver ciertas enfermedades como algo natural, las nuevas generaciones creyeron que estaban por encima de todo mal. Entonces llegó el sida y la confianza se vino abajo, pero sólo por un tiempo. Aparecieron tratamientos, se prolongó la vida y ese peligro quedó rebajado también a la categoría de ruido de fondo.

En términos históricos, sin embargo, las epidemias han sido un factor recurrente en la historia de la humanidad. Las bacterias y los virus han matado a muchísima más gente que las guerras. Se calcula que una de cada dos personas murió víctima de la peste negra en Europa; la tasa de mortalidad de los microbios que los europeos introdujeron en las poblaciones de las Américas, que no tenían inmunidad a ellos, se calcula entre el 80 y el 90%. Millones de personas fallecieron a raíz de la gripe española. Desde el punto de vista de un virus o una bacteria, no somos individuos fascinantes con vidas memorables. Sólo somos matrices potenciales en las que un microbio puede fabricar más microbios.

En los intervalos entre pandemias nos gusta pensar que todo ha terminado. Los epidemiólogos nunca han pensado eso. Siempre están a la espera de la siguiente.

En 2003 publiqué *Oryx y Crake*, que gira en torno a una

pandemia mortal, aunque provocada por el hombre. (En cierto sentido todas lo son: si no domesticáramos animales ni comiéramos determinados tipos de animales salvajes, nuestras posibilidades de contraer nuevos virus que saltan de una especie a otra se reducirían enormemente).

¿Fue siempre mi destino escribir un libro como ése? Quizá sí. Mis padres pasaron la gripe española en 1919 y guardaban de ella un vívido recuerdo. En la década de 1950, en lugar de hacer los deberes del instituto me dedicaba a leer novelas de ciencia ficción, como *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, en la que los marcianos invasores son derrotados, no por las armas, sino por microbios del planeta Tierra, a los que no tienen inmunidad. O de fantasía, como *La espada en la piedra*, de T. H. White, en la que Merlín, el mago bueno, y Madam Mim, la bruja malvada, libran una batalla durante la cual van cambiando de apariencia, hasta que el primero se transforma en una serie de gérmenes que acaban con el monstruoso dragón de Mim. Hacia esa época leí también *Rats, Lice and History* [Ratas, piojos e historia], el clásico de Hans Zinsser sobre cómo nos afectan los brotes de enfermedades.

Por eso, cuando estudiábamos el poema de Byron «La destrucción de Senaquerib», en el que un ejército asirio es destruido de la noche a la mañana, yo no me pregunté a qué ángel había enviado el Señor, sino qué enfermedad. Cuando en 1958 llegó a las pantallas canadienses *El séptimo sello*, la película clásica de Ingmar Bergman, donde aparecen escenas de la peste negra, yo ya estaba más que preparada.

Oryx y Crake no suscitó ninguna crítica por parte de los biólogos: ninguno dijo que no fuera tonta, que algo así no podía ocurrir. Porque sabían que era posible. Porque, de una forma u otra, ya había ocurrido.

Conque aquí estamos otra vez, pensé cuando empezó la actual pandemia: ahogándonos en la Duda, la Ignorancia y el

Recelo, rodeados de invisibles gérmenes malignos que pueden acechar en cualquier parte, sólo que esta vez no los pintan como diablillos con cuernos, sino como coloridos y atractivos pompones. No obstante, al igual que esos entes fantásticos de las películas de ciencia ficción, que al principio parecen muy monos pero luego se apoderan de tu cuerpo, estos pompones pueden ser mortíferos.

¿Qué hacer? En *Pagar (con la misma moneda)*, mi libro de 2008, reuní las seis reacciones que tuvo la gente durante la peste negra. Fueron las siguientes:

1. Protegerse.
2. Pasar de todo y festejar, lo cual podía incluir la embriaguez y el robo.
3. Ayudar a los demás.
4. Echarle la culpa a alguien. (Se culpó a los leprosos, los gitanos, las brujas y los judíos de propagar la peste).
5. Dar testimonio.
6. Seguir con su vida.

No es que haya que hacer una cosa o la otra. No sugiero la número 2. Ni la número 4 —ni pasar de todo ni buscar chivos expiatorios sirve para nada—, pero protegerse a uno mismo para luego ayudar a los demás, o dar testimonio escribiendo un diario, o seguir adelante con nuestra vida en la medida de lo posible con la ayuda de sistemas de apoyo en línea son opciones mucho más factibles hoy que en el siglo XIV.

Así que pongamos un cartel de cuarentena virtual en nuestra puerta, no dejemos entrar a los extraños, pensemos que podemos ser vectores de la peste, veamos *La invasión de los ladrones de cuerpos* (otra vez) o *El séptimo sello* (otra vez). Y saquemos las tijeras y el pegamento (en versión analógica o digital), o el bolígrafo y el papel (ídem). Si logramos no enfermar, ¡puede que la pandemia nos haya hecho un regalo! Ese regalo es el tiempo. ¿Siempre quisieron escribir una novela

o aprender claqué? Ahora es la ocasión.

¡Y arriba ese ánimo! La humanidad ya ha pasado por esto. Al final llegaremos al Otro Lado. Sólo tenemos que superar esta parte, lo que hay entre el Antes y el Después. Como bien saben los novelistas, la parte de en medio es la más difícil de resolver. Pero se puede.

The Equivalents
(2020)

En el otoño de 1961, cuando tenía veintiún años, ingresé en el Radcliffe College de Harvard como estudiante de doctorado. ¿Se puede saber para qué? Si ni siquiera quería ser profesora; quería ser escritora. Pero todo el mundo sabía que de eso era imposible vivir, así que me disfracé con ropa de *tweed* y me fui para allá a sacarme algunas credenciales. Cierto poeta me había dicho que para entender la vida había que conducir un camión, pero para mí esa opción era poco factible, así que tendría que dedicarme a la enseñanza.

Me alojaba en una gran residencia femenina de tres plantas en Appian Way, una casa de madera que, andando el tiempo, me serviría de cuasimodelo para la del Comandante en *El cuento de la criada*. El edificio atraía a todo tipo de mirones, que se pegaban a las ventanas como los percebes a las ballenas. Cada vez que levantabas la vista del escritorio veías un par de pies de hombre en el alféizar. Había un teléfono comunitario y casi todas las llamadas que recibíamos eran para decir obscenidades. Las autoridades veían esas atenciones como una molestia menor, como los mosquitos. Se suponía que no había que prestarles atención.

Había muchas cosas a las que se suponía que no había que prestar atención. El Departamento de Literatura Inglesa tenía la norma de no contratar a mujeres, aun cuando no pusiera pegas a darles clase; claro que eso no se mencionaba en las conversaciones educadas. La opinión predominante era que educar a las mujeres lo justo para que pudieran entablar una conversación inteligente con los compañeros de trabajo del marido era encomiable, pero todo lo que se pasara de ahí podía convertirlas en «neuróticas». (Freud fue una gran influencia para quienes en los años cincuenta se empeñaban en enjaular a las mujeres en su hogar y su cuerpo, y «neurótica» venía a ser como decir «leprosa»).

De modo, pues, que las mujeres que estudiaban el doctorado eran neuróticas por definición y lo único que hacían en Harvard era sufrir. De hecho, todas las mujeres que se dedicaban a la vida pública en Estados Unidos no hacían sino sufrir. En la década de 1950 a las mujeres se les decía por activa y por pasiva que ahora su papel era accesorio. Debían renunciar al mono de remachadora que habían llevado durante la guerra y a tener ingresos propios, y tocaba fingirse inútiles y monas como Lucille Ball, y cumplir con su feminidad teniendo hijos, renunciando a pensar y sometiéndose a sus maridos. A los hombres que no aspiraban a ser exitosos machos alfa se los consideraba unos fracasados, y lo mismo a las mujeres que los querían. Así estaban las cosas.

Ese lavado de cerebro impactó sobre todo en la generación anterior a la mía, la de las madres jóvenes de los años cincuenta. Mi cohorte logró esquivar esa bala: fuimos adolescentes roqueras y, después, las más bohemias empezaron a frecuentar los cafés donde tocaban cantautores y se recitaba poesía. Para nosotras ser ama de casa no era un destino ineludible. Al contrario, podíamos practicar el amor libre y ser artistas, aunque por algún motivo no se podía ser ama de casa

y artista a la vez. ¿O sí? La cuestión no estaba aún resuelta del todo.

Fue en esta coyuntura, cuando la rígida imagen de las mujeres instaurada en los años cincuenta empezaba a tambalearse, cuando Mary Ingraham Bunting, la presidenta de Radcliffe, logró crear el Instituto Radcliffe para el Estudio Independiente. Estaba dirigido a mujeres con talento cuya carrera se hubiera visto obstaculizada por el matrimonio y los hijos, y a las cuales pudiera venirles bien una segunda oportunidad. El instituto —al que Bunting llamaba «mi caótico experimento»— aspiraba a proporcionarles un poco de tiempo, algo de dinero y un cuarto propio. Y, sobre todo, la posibilidad de relacionarse con otras mujeres: seres humanos capaces de comprender su situación y de tomarlas en serio.

The Equivalents [Los equivalentes] es la fascinante historia de ese caótico experimento. El instituto recibió a las primeras veintitrés estudiantes en septiembre de 1961. Las expectativas eran bajas, y el alojamiento, sin florituras. Nadie previó que aquella modesta empresa se convertiría en un importante semillero para la explosiva segunda ola feminista surgida a finales de la década de 1960.

El libro se lee como una novela, y de las intensas: entre sus personajes figuran Sylvia Plath y Anne Sexton, futuras suicidas ambas; Maxine Kumin, que llegaría a ganar el Pulitzer; Robert Lowell, profesor de Plath y Sexton, y ya por entonces aclamado como el fundador de la poesía «confesional»; Tillie Olsen, cuya estancia en el instituto daría lugar a su libro más conocido, *Silencios*, sobre las fuerzas que impedían crear a las mujeres; y Betty Friedan, que al cabo de poco tiempo publicaría *La mística de la feminidad*, un libro que ejercería de catalizador para un gran grupo de mujeres descontentas que habían intentado ser las esposas perfectas sin lograrlo.

¿Quién sabía que Friedan y Bunting habían sido

colaboradoras? Friedan participó en la planificación del instituto y Bunting ayudó a Friedan a desarrollar *La mística de la feminidad*, aunque al final Bunting resultó ser demasiado blanda para el gusto de Friedan y Friedan demasiado estridente para el de Bunting. La primera quería cambiar los muebles de sitio; a la segunda le faltó un pelo para prender fuego a la casa.

¿Cómo logró la señora Bunting que los integrantes del vetusto club masculino de Harvard le concedieran el visto bueno, aunque fuera a regañadientes? En pocas palabras: conocía el territorio y, como las sirenas, sabía qué canción cantar. La Guerra Fría se libraba en el espacio y los soviéticos les estaban pasando la mano por la cara a los americanos, en parte por haber sabido aprovechar a las mujeres con talento. ¿No debería Estados Unidos movilizar a las mujeres inteligentes del país? Puede que concederles un poco de dinero y un estudio a dos docenas de mujeres no parezca una gran movilización, pero lo cierto es que aquello provocó una reacción en cadena.

Las primeras estudiantes del instituto tuvieron que enfrentarse a su doble identidad. Eran amas de casa y, por lo tanto, prescindibles, pero también poseían talento: había entre ellas poetas y escritoras de ficción con obra publicada, pintoras y escultoras reconocidas. Un hombre podía ser un genio inestable y, a la vez, ampliamente venerado, como Robert Lowell; pero, en una mujer, lo de «genio» sonaba a «chiflada» y «mala madre», una etiqueta mucho más destructora que la de «mal padre». *The Equivalents* explora las fuerzas contradictorias que actuaron sobre las mujeres de aquella generación puente: demasiado vitales y ambiciosas para la casa de muñecas de los años cincuenta, pero demasiado precoces para el feminismo a ultranza de los setenta.

The Equivalents ahonda en la compleja vida de esas mujeres. A través de cartas, grabaciones de la época, entrevistas y biografías, Maggie Doherty explora sus amistades, rivalidades y

celos, sus matrimonios, sus crisis, sus ansiedades y sus miedos, así como sus momentos de euforia y triunfo. La relación entre Sexton y su colega poeta Kumin resulta especialmente conmovedora, aunque al final no bastó para que Sexton se quedara en la tierra de los vivos.

Doherty transmite el fulgor y las complejidades de este primer experimento, sin omitir sus limitaciones. A medida que la historia avanza a través de la década de 1960, aparecen Alice Walker y su activismo «mujerista» en nombre de las mujeres negras, cuyos problemas eran bastante diferentes de los de las mujeres blancas de clase media que, en general, poblaban el instituto: la mística de la feminidad que denunciaba Friedan nunca había sido aplicable a ellas. Olsen, como comunista de clase trabajadora, también era una *outsider*, sólo que de otro tipo.

La mayoría de estas mujeres no se identificaban como «feministas» en el sentido que este término cobró a finales de los años sesenta. Aunque otras agitadoras más jóvenes recogieron luego su testigo, lo que ellas querían era ser artistas, no activistas. Conforme avanzaba la década, con el movimiento por los derechos civiles, las protestas contra la guerra y la llegada del activismo lésbico, surgieron desavenencias, no sólo entre las nuevas y diferentes formas de feminismo, sino también entre amigas íntimas que se habían conocido en el instituto. «Los poetas en su juventud empiezan con alegría», dijo Wordsworth. «Pero de ahí emanan al final el desaliento y la locura». Locura para algunas, y ciertamente desaliento para otras. ¿Qué fue de esas primeras esperanzas, de esas amistades entre almas gemelas?

The Equivalents es un relato perspicaz, reflexivo y apasionado de una década vista a través de la lente del instituto. Doherty se esfuerza por hacer que el lector comprenda las condiciones —materiales, espirituales e intelectuales— en las que esas

mujeres lucharon por definirse a sí mismas y canalizar su arte. El pasado siempre es un país extraño, pero podemos visitarlo como turistas, y resulta útil contar con una guía tan completa como ésta.

Doherty concluye haciendo una comparación entre aquella época y la nuestra. ¿Qué ha cambiado para las mujeres en estos sesenta años? ¿Qué sigue igual y qué está peor? ¿Fue en vano esa lucha, esa angustia, esa agitación creativa? Ella cree que no, y yo coincido. Hubo un tiempo en que también viví en ese país lejano, y le agradezco a la autora de *The Equivalents* que me haya recordado que no deseo volver a él.

Las inseparables
Introducción
(2020)

¡Qué emoción saber que Simone de Beauvoir, la abuela de la segunda ola feminista, tenía escrita una novela que permanecía inédita! Su título en francés era *Les inseparables* y la revista *Les Libraires* la describía como una historia que «sigue con emoción y claridad la apasionada amistad entre dos jóvenes rebeldes». Evidentemente me apetecía leerla, pero entonces me pidieron que escribiera una introducción para la traducción inglesa.

Mi reacción inicial fue de pánico. Aquello reavivaba antiguos recuerdos: de joven le tenía terror a Simone de Beauvoir. Fui a la universidad entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando la *inteliguentsia* de suéter de cuello alto y delineador de ojos —no muy numerosa, ciertamente, en el Toronto de la época— adoraba a los existencialistas franceses como si fueran deidades menores. Camus, ¡cuánta veneración!

¡Con qué avidez leíamos sus sombrías novelas! Beckett, ¡cuánta devoción! Sus obras, sobre todo *Esperando a Godot*, eran las favoritas de los clubes de teatro universitarios. Ionesco y el teatro del absurdo, ¡cuánto desconcierto! Y sin embargo, también representábamos sus obras a menudo (y algunas, como *El rinoceronte* —una metáfora del auge del fascismo— son cada vez más pertinentes).

Sartre, qué inteligencia tan pasmosa la suya, aunque no precisamente un hombre atractivo. ¿Quién no había repetido aquello de «el infierno son los otros»? ¿Nos dábamos cuenta de que la conclusión lógica era que «el paraíso es la soledad»? No. ¿Le perdonamos que durante tantos años le bailara el agua al estalinismo? Sí, lo hicimos, más o menos, porque había denunciado la invasión soviética de Hungría en 1956, y había escrito una incandescente introducción a *La question* de Henri Alleg (1958), un relato de la brutal tortura de Alleg a manos del ejército francés durante la guerra de Argelia, libro prohibido en Francia por el Gobierno, pero disponible para quienes vivíamos en el quinto infierno, ya que lo leí en 1961.

No obstante, entre todas estas intimidantes luminarias existencialistas sólo había una mujer: Simone de Beauvoir. ¡Qué terriblemente dura había que ser, pensaba yo, para hacerse valer entre esos olímpicos superintelectuales parisinos con cerebro de acero! Era una época en la que las mujeres que aspiraban a algo más que a encarnar unos determinados roles de género sentían que debían comportarse como hombres viriles: con frialdad, persiguiendo sus propios intereses, tomando la iniciativa, incluso en el terreno sexual. Un *bon mot* por aquí, apartar unas manos impertinentes por allá, una aventurilla intrascendente (o dos, o veinte) seguida de un cigarrillo, como en las películas... Yo jamás habría estado a la altura: suficiente tenía con las exigencias, mucho menores, del club de debate de la universidad. Además, cuando fumaba me

daba tos. En cuanto a esos insulsos vestidos de los tiempos de la guerra, con sus hombreras, habrían sido un precio excesivo a cambio de una silla en la mesita del café.

¿Por qué me daba tanto miedo Simone de Beauvoir? Qué fácil es preguntarlo desde el presente, con la ventaja de la distancia: por definición, los muertos intimidan menos que los vivos, sobre todo si sus biógrafos, siempre atentos a los defectos, se han encargado ya de bajarlos del pedestal; para mí, sin embargo, Beauvoir era entonces una giganta contemporánea. Ahí estaba yo, con veinte años, viviendo en la provinciana Toronto y soñando con escaparme a París para componer obras maestras en una buhardilla mientras me ganaba la vida trabajando de camarera, y ahí estaban los existencialistas, que tenían su corte en el Café Dôme de Montparnasse, escribían para *Les Temps Modernes* y se reían de los infusorios como yo. Me imaginaba lo que habrían pensado de mí. «Burguesa», habrían dicho mientras sacudían la ceniza de sus Gitanes. Peor aún: «Canadiense». «*Quelques arpents de neige*», habrían añadido, citando a Voltaire. Y del Canadá rural, por si fuera poco. Y de la peor zona rural de Canadá: la inglesa. ¡Qué soberano desprecio! ¡Qué sofisticado desdén! No hay esnobismo comparable con el esnobismo francés, sobre todo el de la izquierda. (La izquierda de mediados del siglo XX, quiero decir; estoy segura de que ahora no ocurriría algo así).

Pero luego crecí un poco y fui a París, donde debo decir que no me encontré con el rechazo de los existencialistas —como no podía permitirme comer en los cafés parisinos, no coincidí con ninguno—; poco después me instalé en Vancouver, donde finalmente leí *El segundo sexo* de cabo a rabo, y en el baño, para que nadie me viera. (Era el año 1964, y la segunda ola feminista todavía no había llegado a la Norteamérica profunda).

En ese momento mi terror se transformó parcialmente en

compasión. Qué educación tan estricta le habían impuesto a la joven Simone. Qué reprimida se había sentido, con toda esa supervisión sobre su cuerpo, esa ropa de niña con volantes y esas rígidas imposiciones sobre su comportamiento social. Después de todo, a lo mejor ser una chica del Canadá rural tenía sus ventajas: allí no había monjas criticonas ni parientes de la alta sociedad, podía ir por el mundo en pantalones —mejor que con falda, debido a los mosquitos— y hacer las cosas a mi aire, y, ya en el instituto, asistir a bailes informales o ir al autocine con novios de dudosa reputación. A la joven Simone nunca le habrían permitido llevar una vida tan libre de cortapisas y, por qué no, tan poco femenina. Aquella severidad era por su bien, o eso debían de decirle. Si infringía las reglas de su clase, a ella le esperaba la ruina, y a su familia, el oprobio.

Vale la pena recordar que Francia no concedió el voto a las mujeres hasta 1944, y gracias a una ley firmada por De Gaulle en el exilio. Eso es casi veinticinco años después de que la mayoría de las canadienses obtuvieran el mismo derecho. Así que Beauvoir creció escuchando que las mujeres no eran dignas de tener voz en la vida pública de la nación. Hasta los treinta y seis años no tuvo derecho a votar, y sólo en teoría, ya que Francia por entonces seguía bajo control de los alemanes.

En los años veinte, cuando cumplió la mayoría de edad, Simone de Beauvoir reaccionó con fuerza contra sus encorsetados orígenes. Yo, mucho menos encorsetada, no sentía que las condiciones descritas en *El segundo sexo* fueran aplicables a todas las mujeres. Parte del libro me parecía muy real, sin duda. Pero no todo, ni mucho menos.

Aparte de eso, estaba la brecha generacional: yo nací en 1939, mientras que Simone de Beauvoir había nacido en 1908, un año antes que mi madre. Eran de la misma generación, aunque pertenecían a dos mundos distintos. Mi madre se crio

en la Nueva Escocia rural, donde hacía lo mismo que los chicos, montaba a caballo y patinaba sobre hielo. (Intenten imaginarse a Simone de Beauvoir practicando patinaje de velocidad y entenderán la diferencia). Ambas habían vivido la Primera Guerra Mundial de niñas y la Segunda Guerra Mundial de adultas, sólo que Francia estuvo en el epicentro de ambas, mientras que Canadá —aun cuando sus pérdidas militares fueron cuantiosísimas en proporción con su número de habitantes— nunca sufrió bombardeos ni ocupación. La dureza, la crudeza, la mirada inclemente sobre las facetas más sórdidas de la existencia que encontramos en Beauvoir no son ajenas al martirio que padeció Francia. Fueron dos guerras llenas de privaciones, peligros, angustias, riñas políticas y traiciones: aquel paso por el infierno tenía que cobrarse su peaje de algún modo.

Por eso mi madre no tenía de esa mirada de pedernal; a cambio, poseía ese alegre pragmatismo de quien siempre está dispuesto a arremangarse y nunca se queja, actitud que le habría parecido ofensivamente ingenua a cualquier parisino de mediados de siglo. ¿Que sientes que la opresión de la existencia te sobrepasa? ¿Que te pesa esa gran roca que Sísifo empuja cuesta arriba para ver cómo rueda de nuevo ladera abajo? ¿Que te angustia la tensión existencial entre la justicia y la libertad? ¿Que buscas la autenticidad interior o, incluso, el sentido? ¿Que te preocupa el número de hombres con los que tendrías que acostarte para quitarte para siempre el marchamo de la alta burguesía? «Date un garbeo y que te dé el aire», diría mi madre, «verás cómo se te pasa». Éste era su consejo cuando yo me ponía deprimentemente intelectual o taciturna.

A mi madre no le habrían interesado en exceso las partes más abstractas y filosóficas de *El segundo sexo*, pero estoy segura de que muchas otras obras de Simone de Beauvoir la habrían intrigado. Desde esta distancia se podría decir que las

obras más frescas e inmediatas de Beauvoir provienen directamente de su experiencia. Una y otra vez se sintió arrastrada de vuelta a la infancia, a la juventud, a la primera edad adulta, a explorar su formación, la complejidad de sus sentimientos, sus sensaciones del momento. El ejemplo más conocido es quizá el primer volumen de su autobiografía, *Memorias de una joven formal* (1958), pero el mismo material aparece también en sus cuentos y novelas. En cierto modo ella fue su propio tormento. ¿De quién eran esas pisadas duras e invisibles que subían inexorablemente por la escalera oscura? En general, las suyas. El fantasma de su antiguo yo, o sus antiguos yoes, siempre estaba presente.

Y ahora tenemos una especie de manantial: *Las inseparables*, inédita hasta la fecha. En ella se cuenta la que acaso fuera la experiencia más influyente en la vida de Beauvoir: su relación con «Zaza» —la Andrée de la novela—, una amistad intensa y con muchas capas que acabó con la temprana y trágica muerte de Zaza.

Beauvoir escribió este libro en 1954, cinco años después de publicar *El segundo sexo*, y cometió el error de mostrárselo a Sartre. Éste, que casi siempre juzgaba las obras con criterios políticos, no supo captar su significación; para un materialista marxista, aquél era un libro raro, ya que se basa en la descripción exhaustiva de las condiciones físicas y sociales de sus dos jóvenes personajes femeninos. En aquella época los únicos medios de producción que se tomaban en serio tenían que ver con las fábricas y la agricultura, no con el trabajo no remunerado e infravalorado de las mujeres. Sartre no dio importancia a esta obra porque la consideraba intrascendente. Sobre ella Beauvoir dijo en sus memorias que «no parecía tener necesidad interna ni lograba mantener el interés del lector». Parece una cita de Sartre con la que Beauvoir «parece» haber estado de acuerdo en su momento.

Pues bien, amables lectores, monsieur Sartre se equivocaba, al menos desde la perspectiva de esta amable lectora. Me imagino que cuando uno está por abstracciones como la Perfección de la Humanidad y la Justicia e Igualdad Absolutas, novelas como ésta no le dicen nada, ya que las novelas tratan sobre los individuos y sus circunstancias; y, sobre todo, no le dicen nada si la autora es su compañera, si en ellas se habla de cosas ocurridas antes de que uno apareciera en su vida y si presentan a un Otro importante, talentoso y adorado que resulta ser mujer. ¿La vida interior de las jóvenes burguesas? Bah, trivialidades. Ya basta de patetismo a pequeña escala, Simone. Tienes cabeza suficiente para ocuparte de asuntos más serios.

Ah, pero, monsieur Sartre, respondemos desde el siglo XXI, es que estos asuntos son serios. Sin Zaza, sin la apasionada devoción entre esas dos mujeres, sin el estímulo de Zaza a las ambiciones intelectuales de Beauvoir y su deseo de romper con las convenciones de su tiempo, sin la visión de Simone de Beauvoir de las abrumadoras expectativas que familia y sociedad volcaban sobre Zaza por el hecho de ser mujer —expectativas que, a juicio de Beauvoir, exprimieron literalmente la vida de Zaza, aun a pesar de su mentalidad, su fuerza, su ingenio y su voluntad—, ¿habría existido *El segundo sexo*? Y si ese libro fundamental no hubiera existido, ¿qué más no habríamos tenido?

Por otro lado, ¿cuántas Zazas hay en el mundo ahora mismo, mujeres brillantes, talentosas y capaces, oprimidas unas por las leyes de sus países, otras por la pobreza o la discriminación en Estados supuestamente más igualitarios? *Las inseparables* es un libro de su lugar y de su tiempo —todas las novelas lo son—, pero también los trasciende.

Léanla y lloren, queridos lectores. La propia autora llora al principio: así arranca la historia, con lágrimas. Se diría que, a

pesar de su hermética apariencia, Beauvoir nunca dejó de llorar la pérdida de Zaza. A lo mejor, si luchó tanto por ser lo que fue, lo hizo como homenaje a ella: Beauvoir debía expresarse lo mejor posible porque Zaza no pudo hacerlo.

Nosotros
Introducción
(2020)

No leí *Nosotros*, la extraordinaria novela de Zamiatin, hasta los años noventa, mucho después de haber escrito *El cuento de la criada*. ¿Cómo es posible que pasara por alto una de las grandes distopías del siglo XX, una obra que ejerció una influencia directa sobre el George Orwell de *1984*, quien a su vez ejerció una influencia directa sobre mí?

Quizá porque yo era lectora de Orwell, pero no estudiosa suya, así como lectora de ciencia ficción, pero no estudiosa del género. Cuando finalmente llegué a *Nosotros*, me deslumbró. Y ahora, tras releerla en la fresca e intensa traducción de Bela Shayevich, he sentido lo mismo.

Nosotros tiene muchos elementos que parecen proféticos: el intento de abolir al individuo fusionando a todos los ciudadanos con el Estado; la vigilancia de casi todas las acciones y pensamientos, en parte a través de esas gigantescas y simpáticas orejas rosadas que escuchan todo cuanto se dice; la «liquidación» de los disidentes —en un escrito de Lenin de 1918, la «liquidación» es metafórica, pero en *Nosotros* es literal, ya que aquellos a quienes se liquida se transforman literalmente en líquido—; la construcción de un muro fronterizo que no sólo sirve para prevenir invasiones, sino para

impedir que los ciudadanos puedan salir; la creación de un Gran Hermano Benefactor sabio y omnisciente que en realidad podría no ser más que una imagen o un simulacro: todos estos detalles presagiaban cosas que estaban por venir. También el uso de letras y números en lugar de nombres: los campos de exterminio de Hitler aún no les habían tatuado números a sus reclusos, y nosotros todavía no nos habíamos convertido en carne de algoritmo. Stalin todavía no había instaurado el culto a su persona, faltaban décadas para el Muro de Berlín, las escuchas electrónicas no existían, los juicios farsa y las purgas masivas de Stalin tardarían aún una década en llegar. Sin embargo, en *Nosotros* distinguimos, claro como el agua, el plan general de las futuras dictaduras y de los capitalismos de vigilancia.

Zamiatin escribió *Nosotros* entre 1920 y 1921, cuando todavía no había acabado la guerra civil posterior a la Revolución de Octubre comandada por los bolcheviques. El propio Zamiatin, que había formado parte del movimiento antes de 1905, era un viejo bolchevique (grupo al que Stalin trató de liquidar en la década de 1930 porque se aferraba a sus ideales democrático-comunistas originales, en lugar de bailar al son de la autocracia del camarada Stalin), pero ahora que los bolcheviques estaban ganando la guerra civil, a Zamiatin no le gustaba el cariz que estaban tomando las cosas. Las asambleas comunales originales se estaban convirtiendo en meros instrumentos de la poderosa élite surgida con Lenin y más tarde consolidada con Stalin. ¿Era eso la igualdad? ¿En eso consistía el florecimiento de los dones y talentos individuales que tan románticamente había propuesto el partido años atrás?

En un ensayo de 1921 titulado «Tengo miedo», escribe Zamiatin: «La verdadera literatura sólo puede existir en manos, no de funcionarios diligentes y fiables, sino de locos, ermitaños, herejes, soñadores, rebeldes y escépticos». En esto fue un hijo

del movimiento romántico, como lo fue la propia revolución. Sin embargo, los «funcionarios diligentes y fiables», al ver por dónde soplaba el viento leninista-estalinista, se aplicaron enseguida a censurar, emitir decretos sobre temas y estilos preferibles, y arrancar las malas hierbas de la heterodoxia. Ésta es siempre una práctica peligrosa, ya que en los totalitarismos las malas hierbas y las flores pueden intercambiar posiciones en un abrir y cerrar de ojos.

Nosotros puede interpretarse, en parte, como una utopía: el objetivo del Estado Único es la felicidad universal, y, como a su juicio no es posible ser feliz y libre a la vez, la libertad debe desaparecer. Los «derechos» por los que tanto había luchado la gente en el siglo XIX (y por los que tanto sigue luchando aún hoy) se consideran ridículos: si el Estado Único tiene todo bajo control y actúa en pro de la mayor felicidad posible para todo el mundo, ¿quién necesita derechos?

La novela de Zamiatin proviene de un largo linaje de utopías decimonónicas que también proponían recetas para la felicidad universal. Se escribieron tantas utopías literarias en el siglo XIX que Gilbert y Sullivan hasta crearon una parodia operística titulada *Utopía, S. L.* Algunas de las más destacadas son *La raza venidera* de Bulwer-Lytton (en el subsuelo de Noruega vive una raza humana superior que posee una tecnología avanzada, alas inflables, privilegia la razón sobre la pasión y sus mujeres son más corpulentas y fuertes que los hombres); *Noticias de ninguna parte* de William Morris (novela socialista e igualitarista, con guiños a las artes y oficios, ropajes artísticos y mujeres fascinantes al estilo prerrafaelita) y *La era de cristal* de W. H. Hudson (donde los personajes no sólo poseen belleza y ropas artísticas, sino que, como los shakers, son felices gracias a que no sienten interés alguno por el sexo).

Los autores de finales del siglo XIX estaban obsesionados con «el problema de la mujer» y «la nueva mujer», y no había

utopía —ni distopía— que se abstuviera de experimentar con las convenciones existentes en materia sexual. Tampoco la URSS. Sus primeros intentos de abolir la familia, criar a los niños de forma colectiva, permitir el divorcio instantáneo y, en algunas ciudades, estipular como delito el que una mujer se negase a tener relaciones sexuales con un comunista (¡buen intento!) degeneraron en una farsa que sólo ocasionaba caos y sufrimiento; tanto es así que Stalin revirtió de golpe esas medidas en los años treinta.

Pero Zamiatin escribió durante ese primer período de fermentación, y es ese conjunto de actitudes y políticas lo que satiriza en su novela. Aunque la gente vive en casas literalmente de cristal, donde todas sus acciones se ven de forma transparente, bajan las cortinas con recato para mantener relaciones sexuales, actividad que se reserva por anticipado sacando un billete rosa y que, con la normativa en la mano, debe quedar debidamente registrada por las señoras que controlan los vestíbulos de los edificios de apartamentos. Sin embargo, aunque todo el mundo practica el sexo, sólo las mujeres que cumplen ciertos requisitos físicos pueden tener hijos: y es que la eugenesia se consideraba «progresista» por entonces.

Al igual que en *El talón de hierro*, la novela de Jack London de 1908 —una distopía donde la gente espera un futuro utópico—, o en *1984*, las fuerzas que promueven la disidencia en *Nosotros* son femeninas. D-503, el protagonista masculino, empieza siendo un miembro convencido del Estado Único que se dispone a enviar un cohete al universo con el objetivo de compartir la receta para la felicidad perfecta con otros mundos desconocidos. Los personajes distópicos son propensos a escribir diarios, y D-503 escribe el suyo con las miras puestas en el universo. Pero enseguida la trama se complica, al igual que la prosa de D. ¿Habrá estado leyendo alguna de las

morbosas obras de Edgar Allan Poe? ¿O a los románticos góticos alemanes? ¿O a Baudelaire? Es posible. O quizá sea su autor quien los ha leído.

La causa de este trastorno emocional es el sexo. ¡Si D pudiera ceñirse a las citas sexuales programadas y a los billetes rosados! Pero no puede. Entra en escena I-330, una disidente de rasgos angulosos, individualista, bohemia y aficionada al alcohol que lo seduce en un nido de amor oculto y lo lleva a cuestionarse el Estado Único. Contrasta acusadamente con O-90, una mujer curvilínea y complaciente a la que han prohibido tener hijos porque es demasiado baja, y que resulta ser la pareja sexual registrada de D. A O podemos interpretarla como un círculo —compleción y plenitud— o como un cero, un vacío: Zamiatin da pistas en ambos sentidos. Al principio pensamos que O-90 es un ser nulo, pero cuando se queda embarazada a pesar del veto oficial, nos sorprende.

Mucho se ha escrito sobre la diferencia entre las culturas del yo y las culturas del nosotros. En las culturas del yo, como la estadounidense, la individualidad y la decisión personal son casi una religión. No es casualidad. Estados Unidos es una creación puritana, y lo importante en el protestantismo es el alma individual frente a Dios, no la pertenencia a una Iglesia universal. Los puritanos eran muy dados a escribir diarios, en los que registraban todas y cada una de sus peripecias espirituales: hay que tener una opinión muy elevada de tu propia alma para hacer eso. En las escuelas de escritura norteamericanas hay un mantra que siempre se repite: «Encuentra tu voz», es decir, tu singularidad. Lo de la «libertad de expresión» se entiende como que uno puede decir lo que quiera.

En cambio, en las culturas del nosotros, ¿para qué hace falta encontrar la propia voz? Lo que tiene valor es la pertenencia a un grupo: hay que actuar en interés de la armonía social. La

«libertad de expresión» significa que uno puede decir lo que quiera, pero lo que quiera estará naturalmente limitado por los efectos que pueda provocar en los demás. Así pues, ¿quién debe tener la última palabra? El «nosotros». Ahora bien, ¿en qué momento el «nosotros» se transforma en una turba? Cuando D explica que todo el mundo sale a pasear al compás, ¿estamos ante un sueño o una pesadilla? ¿En qué instante ese «nosotros» armonioso y unido se convierte en un mitin nazi? Éste es el fuego cruzado cultural en el que nos hallamos hoy en día.

Todo ser humano es ambas cosas: un yo especial, discreto, y un nosotros, parte de una familia, de un país, de una cultura. En el mejor de los mundos, el nosotros —el grupo— valora al yo por su particularidad, y el yo se conoce a sí mismo a través de sus relaciones con los demás. Cuando ese equilibrio se entiende y se respeta —o eso nos gusta creer—, no tiene por qué haber conflicto.

Pero el Estado Único ha roto el equilibrio: ha intentado suprimir el yo, que no obstante se empeña en resistir. De ahí las tribulaciones del pobre D-503. Las discusiones que D mantiene consigo mismo son las discusiones de Zamiatin con el incipiente conformismo y la opresión de los primeros años de la URSS. ¿Qué había sido de aquella maravillosa visión que propugnaban las utopías del siglo XIX y hasta el propio comunismo? ¿Qué había salido mal?

Cuando Orwell escribió *1984*, las purgas y liquidaciones de Stalin ya se habían producido, Hitler había llegado y se había ido, y se sabía hasta qué punto era posible humillar y desfigurar a una persona mediante torturas, por eso su visión del mundo es mucho más oscura que la de Zamiatin. Las dos heroínas de Zamiatin son incorruptibles, como las de Jack London, mientras que la Julia de Orwell capitula y traiciona a Winston casi de inmediato. El S-4711 de Zamiatin es un agente del servicio secreto, pero su número delata su *alter ego*: 4711 es

el nombre de un perfume creado en la ciudad alemana de Colonia, que en el año 1288 protagonizó una exitosa revuelta democrática contra las autoridades de la Iglesia y el Estado, y se convirtió en ciudad imperial libre. Sí, S-4711 es en realidad un disidente favorable a la revuelta. En cambio, en *1984*, O'Brien finge ser un disidente, pero en realidad es un miembro de la policía estatal.

Zamiatin se aferra a la posibilidad de escapar: al otro lado del Muro hay un mundo natural habitado por «bárbaros» libres que van cubiertos con... ¿podrían ser pieles? Para Orwell, nadie puede escapar del mundo de *1984*, aunque hace la concesión de un futuro lejano en el que esa sociedad represiva ya no existe.

Nosotros se escribió en un momento histórico muy concreto: el momento en que la utopía prometida por el comunismo empezaba a desvanecerse en la distopía; el momento en que, en nombre de la felicidad general, la herejía suponía un delito de pensamiento, la discrepancia con un autócrata equivalía a deslealtad a la revolución, los juicios farsa proliferaban y las liquidaciones estaban a la orden del día. ¿Cómo pudo Zamiatin ver el futuro con tanta claridad? No lo vio, por supuesto. Lo que vio fue el presente y lo que acechaba entre sus sombras.

«Las acciones de los hombres presagian ciertos fines, y si perseveran, éstos pueden volverse inevitables», dice Ebenezer Scrooge en la *Canción de Navidad* de Dickens. «Sin embargo, si cambian de rumbo, cambiarán también los fines». *Nosotros* era una advertencia para sus coetáneos, una advertencia de la que nadie hizo caso porque nadie pudo oírla: los «funcionarios diligentes y fiables» y la censura se encargaron de ello. El rumbo no cambió. Millones de personas perecieron.

¿Es también una advertencia para nosotros, para el presente? Y si lo es, ¿de qué clase de advertencia se trata? ¿Estamos dispuestos a escuchar?

La escritura de *Los testamentos* (2020)

¡Hola a todos! Es un gran honor que me hayan pedido que pronuncie la Conferencia Belle van Zuylen de este año. Lamento mucho no poder estar allí en persona, pero en estos momentos todos nos apañamos con lo que tenemos. Sólo espero que no se aburran demasiado, porque resulta bastante estresante ver hablar a alguien durante mucho rato a través de una pantalla. Haré lo que pueda, dadas las circunstancias.

Las circunstancias: siempre un factor limitante para todo el mundo, dondequiera que sea: las circunstancias. Al leer sobre Belle van Zuylen caí en la cuenta de lo extraordinaria que había sido esa persona de adscripción femenina, pero también de la enorme formación que había adquirido gracias a sus circunstancias. Si no hubiera nacido en el seno de una familia aristocrática y acomodada, no habría recibido educación. Si no hubiera recibido educación, no habría sido escritora ni se habría codeado con muchas de las mentes ilustradas de finales del siglo XVIII; tampoco habría abrigado convicciones liberales —en el sentido que esta palabra tenía en otros tiempos—, ni se habría mostrado crítica con los elementos más retrógrados de la nobleza europea, ni habría tenido una opinión en general favorable de las reformas propuestas durante la Revolución francesa.

Ahora bien, si hubiera estado en Francia en la época de esa revolución, y sobre todo durante el Terror, que hizo rodar tantas cabezas, quizá la suya también habría caído: el hecho de pertenecer a una familia aristocrática acomodada, haber recibido una buena educación y que se la conociera por el nombre de casada de Isabelle de Charrière —un apellido a

todas luces de clase alta— equivalía poco menos que a una sentencia de muerte. Ni siquiera sus opiniones liberales la habrían salvado: Olympe de Gouges, que en la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791) reivindicó para las mujeres una pequeña parte de los derechos que los revolucionarios varones reclamaban para sí en 1789, acabó acusada de sedición y traición y murió en la guillotina.

Su muerte se utilizó a modo de advertencia para otras: «La impúdica Olympe de Gouges, que fue la primera mujer en fundar asociaciones políticas femeninas, que abandonó el cuidado del hogar para inmiscuirse en los asuntos de la República y cuya cabeza rodó bajo la cuchilla vengadora de la ley», dijo cierto hombre, al más puro estilo *mansplaining*, ante un grupo de mujeres con ínfulas. En realidad Olympe de Gouges no creó ninguna asociación política femenina, tan sólo las inspiró después de su muerte; pero cuando se trata de asuntos partidistas, y bajo la presión del pánico moral, insistir en la verdad exacta se considera pedantería. «Impúdica» es aquí la palabra clave: proviene del latín *pudere*, que significa «avergonzarse», por lo que en este contexto quiere decir entre otras cosas «desvergonzada» y «presuntuosa», términos que casi siempre se aplican a las mujeres y no a los hombres. Las reivindicaciones de madame de Gouges se consideraban presuntuosas y desvergonzadas, como un vestido atrevido que deja el cuerpo a la vista; y esta clase de retórica perduró a lo largo del siglo XIX cada vez que una mujer impúdica levantaba la mano para exigir una mayor igualdad.

¿Por qué esa hostilidad? Por desgracia, Jean-Jacques Rousseau —uno de los padres intelectuales de la Revolución francesa, y muy leído por Belle van Zuylen— tenía una concepción de la mujer que la confinaba a la esfera doméstica y al servicio de las necesidades ajenas, una actitud que no habría desentonado en la Alemania nazi. Quizá por eso las

pretensiones un tanto más igualitarias de madame De Gouges se veían como algo capaz de socavar los cimientos del mundo feliz que la revolución creía estar construyendo. Pese al papel clave que habían tenido durante la revolución, una vez cumplida ésta, las mujeres ya sólo hacían falta para engendrar y criar a la siguiente generación de varones republicanos franceses. A la que no se conformase, que le cortasen la cabeza. (Este patrón se repitió casi al pie de la letra durante la Revolución rusa, y también después de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra y Norteamérica. Gracias por su colaboración, señoras; ahora vuelvan corriendo a sus nidos y quédense allí porque ése es su sitio. Y, por favor, no sean descaradas ni impúdicas).

Según dice, Belle van Zuylen afirmó que los aristócratas franceses no habían aprendido nada de la Revolución francesa, pero los refugiados políticos a los que conoció durante su exilio en Suiza habían aprendido al menos una cosa: si empiezan a rodar cabezas de aristócrata y resulta que tú eres un aristócrata, ¡huye! ¡Huye tan rápido como puedas! Ni tus buenas intenciones ni tus buenas acciones —suponiendo que alguna tengas en tu haber— pueden salvarte, porque en esos momentos lo que cuenta a favor o en contra de uno no es lo que cada cual crea ser como individuo, ni siquiera las buenas acciones que crea haber realizado. Lo que cuenta es lo que crean los demás —los que mueven los hilos o hacen caer la cuchilla—, que dictarán «primero la sentencia, el veredicto después» —en alusión a la sanguinaria y tiránica Reina de Corazones de *Alicia en el país de las maravillas*—, ya que, cuando se desata un estallido de pánico moral, del tipo que sea, toda acusación equivale a condena y por tanto a castigo. Los hechos dejan de importar, y el proceso judicial, cuando lo hay, se reduce a un mero refrendo del veredicto. Es un patrón que la humanidad ha repetido en múltiples ocasiones a lo largo de la

historia: cuando estalla una crisis, ya sea real o imaginaria, hay que encontrar y eliminar a los culpables, ya sean reales o imaginarios.

Suerte tuvo Belle van Zuylen de vivir en Suiza mientras duró esa peligrosa asonada. Falleció en 1805, al año siguiente de que Napoleón se coronara emperador, aboliendo así la República que la revolución había instaurado y señalando el fin —al menos temporalmente— de los ideales ilustrados. Con Napoleón la situación de los derechos de las mujeres empeoró todavía más. El Gobierno posterior a la revolución había despenalizado el aborto, pero él volvió a tipificarlo. También legalizó de nuevo la esclavitud, que la revolución había abolido, y sus diputados cometieron en Haití y Guadalupe atrocidades que podrían rivalizar en sadismo con los peores hitos del siglo XX.

Me pregunto qué pensaría Belle van Zuylen de Napoleón durante el año que tuvo para observarlo. No llegaría a ser testigo de su peor faceta —las mayores matanzas y horrores aún estaban por llegar—, pero debió de ser muy descorazonador asistir al derrumbe de sus ideales humanitarios.

Siempre he recelado de la expresión «el lado equivocado de la historia». La historia no avanza en una dirección claramente definida hacia la ciudad dorada de Utopía. Serpentea, retrocede, en gran parte a merced de las circunstancias. El Gran Salto Adelante puede convertirse en el Gran Salto Atrás con una rapidez pasmosa, en función del suministro de alimentos, de la irrupción de una pandemia o de las ansias de poder de un déspota codicioso. La historia no es una deidad, aunque muchos en el pasado la hayan adorado como tal. La historia no es más que los seres humanos haciendo cosas. «¿De dónde saca Margaret Atwood estas mierdas tan raras?», preguntaba en Twitter un consternado lector a propósito de *El cuento de la*

criada. Pero es que no soy yo la que se inventa esas mierdas tan raras. Son los seres humanos, y créanme que se han inventado mierdas mucho más raras que cualquier cosa que yo haya escrito en *El cuento de la criada* o *Los testamentos*. Los novelistas tienen que minimizar el horror. Si escribieran toda la mierda rara que ocurre en la realidad, nadie, salvo un sádico psicópata, sería capaz de leer sus libros.

Lo que nos lleva al proceso de escritura de *Los testamentos*, el tema de la conferencia de hoy. *Los testamentos* se publicó en septiembre de 2019 y es la secuela de mi novela *El cuento de la criada*.

Escribí *El cuento de la criada* a principios de los ochenta, al comienzo de una ofensiva de la derecha contra algunos movimientos anteriores. Uno de ellos era el New Deal, que se puso en marcha durante la Gran Depresión y gracias a él Estados Unidos no sólo empezó a recuperarse antes de la guerra, sino que, durante los años cuarenta y cincuenta, experimentó un *boom* posbélico y cierta equiparación salarial. No hubo igualdad, pero sí igualación. Durante los años de Reagan esa tendencia comenzó a revertirse: se eliminaron las regulaciones, se quitaron los frenos y el dinero se distribuyó hacia arriba en lugar de hacia los lados y hacia abajo. Se suponía que el «efecto goteo» se encargaría de repartir la riqueza, pero no fue así. Más que un goteo, lo que se formó fue una represa.

Ésa sólo fue una de las facetas del retroceso. Otra fue el auge de la derecha religiosa y su determinación de echar atrás los cambios promovidos por la segunda ola feminista de los años setenta; en concreto, lo que esa gente quería era controlar el cuerpo de las mujeres. Bienvenidos de nuevo, Napoleón y tantos otros que han intentado hacer lo mismo, como Nicolás Ceaușescu, en Rumanía, que decretó que las mujeres en edad fértil debían tener cuatro hijos o, de lo contrario, justificar por

qué. La medida contemplaba pruebas de embarazo mensuales obligatorias y sanciones, y tuvo como consecuencia un aumento de los suicidios entre las mujeres y la saturación de los orfanatos, ya que muchas carecían de medios para alimentar a tantos hijos. En Estados Unidos los esfuerzos se centraron en prohibir todo método de control de la natalidad; cómo no, sin que ello fuera de la mano de ayudas para quienes se veían obligadas a tener hijos en contra de su voluntad. Hasta los vikingos eran más considerados: en el Valhalla se entraba si morías en el campo de batalla o durante el parto. Incluso san Pablo, ese viejo misógino, sostenía que las mujeres podían redimirse dando a luz. No así la derecha religiosa estadounidense.

El cuento de la criada se escribió para responder a las preguntas que yo me hacía sobre qué pasaría si esa gente accedía al poder: ¿qué harían? Pues más o menos lo que decían que iban a hacer. Las mujeres tendrían que quedarse en casa, y el modo de garantizar tal cosa pasaba por quitarles el trabajo y el dinero. Debían servir a las necesidades de los hombres, como dijo Rousseau; de lo contrario, no servían para nada.

El cuento de la criada parecía bastante inverosímil en 1985, incluso desde mi punto de vista.

Pero nunca digas nunca. Pasó el tiempo. Cayó el telón de acero. Se anunció el triunfo del capitalismo. A principios de los años noventa se proclamó el fin de la historia, de manera un tanto prematura. Con el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, la historia volvió a ponerse en marcha, esta vez en una dirección distinta. En 2008 la economía mundial se desplomó a raíz de una serie de políticas económicas imprudentes. Estos aterradores sucesos despertaron un deseo de mayor seguridad entre la ciudadanía: de repente las políticas de derechas parecían un poco más atractivas. El caos y las amenazas son la antesala de la

dictadura: el dictador o el Gobierno totalitario se postulan como respuesta a un peligro claro e inminente.

Estos elementos tienen la costumbre de fomentar aún más el caos y las amenazas con el fin de despertar el miedo y la irritación de la gente; al mismo tiempo les echan la culpa a otros —a quienes habrá que suprimir o eliminar— y se presentan a sí mismos como solución al problema. Somos los únicos que podemos arreglar esto, dicen. Tenemos un plan. Restituiremos el orden social. Las cosas irán mejor bajo nuestro liderazgo. O estás con nosotros o estás contra nosotros. El mensaje es convincente. Tiene su encanto, sobre todo para quienes están muertos de miedo o furiosos.

Ése fue el mensaje que se difundía a bombo y platillo en verano de 2016, cuando empecé a escribir *Los testamentos*. Coincidió con el inicio del rodaje de la serie televisiva de *El cuento de la criada* para Hulu/MGM, en la que hago un cameo en el bando de quienes velan por el orden. Fue un momento muy peculiar en mi vida: me encontraba dentro de una historia que yo misma había creado, interpretando el papel de un personaje al que, en la vida real, me habría opuesto firmemente. O eso creo. Pero ¿qué forma habría adoptado esa oposición? En un totalitarismo real, a quienes se oponen y son descubiertos los fusilan.

Desde que se publicó *El cuento de la criada* los lectores me preguntaban qué le ocurría a la protagonista al final. «No lo sé», respondía yo. «Quizá se escapa. Quizá la capturan. ¿Tú qué crees?» ¿Que si algún día escribiría una continuación? «No», decía yo, «sería incapaz de recrear esa voz narrativa».

Y sin embargo, ahí estaba yo, en 2016, embarcándome en una secuela y aún incapaz de recrear esa voz narrativa. En un curso de escritura en línea que grabé hace varios años, aseguraba que siempre es posible plantearse una historia desde los diferentes puntos de vista de quienes participan en ella.

Además, tampoco hace falta empezar por el principio. El cuento de Caperucita Roja, por ejemplo, podría empezar: «Todo estaba oscuro dentro del lobo».

Así es como empieza *El cuento de la criada*: todo está oscuro dentro del lobo, donde el lobo es el régimen de Gilead. Y así es como empieza también *Los testamentos*: todo está oscuro dentro del lobo, sólo que esta vez el lobo es Tía Lydia —la líder de las Tías, las encargadas de mantener el orden entre las mujeres y chicas de Gilead— y la oscuridad son los secretos —propios y ajenos— que ella oculta.

Al final de *El cuento de la criada* nos encontramos en un congreso académico celebrado un par de siglos después de la caída del régimen de Gilead; lo que nos confirma que, en efecto, ese régimen ya no existe. Es lo que ocurre con el pasado cuando se convierte en pasado: que se transforma en libros de historia, o en obras de teatro, o en novelas históricas, o en películas, o en series de televisión, o en exposiciones de museo, o en estatuas, o en cuadros. O, a veces, en tema de estudio académico, congresos y animados debates.

Material para el presente, en otras palabras. Como dijo Thomas King, la historia no es lo que ocurrió, sino las historias que contamos acerca de lo que ocurrió, cómo interpretamos y presentamos lo que pasó. Y ese interpretar y presentar los hechos siempre tiene lugar en el ahora del orador o intérprete, ¿dónde si no? Por tanto, el pasado, tal como lo conocemos, siempre está cambiando. Algunas partes se entierran, otras insisten en salir a flote. Algunas se narran de forma positiva, otras de forma negativa. Se erigen estatuas en honor a personajes admirados o importantes, y más tarde se derriban. Yo misma he visto caer varias, incluidas las de la antigua Unión Soviética, la del sha de Irán y, en la actualidad, las de varios generales confederados en Estados Unidos.

De modo que *Los testamentos* arranca con la inauguración de

una estatua. Es una estatua de Tía Lydia. Obviamente le han destinado un espacio poco visible —a fin de cuentas, es una mujer, y a las mujeres en general no se les dedican estatuas en Gilead—, pero aun así no deja de ser una estatua.

No voy a detallar qué ha sido de ella cuando tiene lugar el siguiente congreso de estudios gileádicos al final de *Los testamentos*; sólo diré que es lo que les ocurre a las estatuas cuando un régimen viejo y aborrecible desaparece y el nuevo orden toma el relevo. ¿Cuántas estatuas romanas y griegas en honor a sus dioses mutilaron los cristianos cuando accedieron el poder? Muchas.

Los inicios de los totalitarismos son fascinantes —sus instigadores nunca se presentan como malvados conspiradores dispuestos a arruinarnos la vida, sino como heraldos de una sociedad nueva y mejor—, pero también sus desmoronamientos. Fue asombrosa la rapidez con la que cayó el Muro de Berlín, muy pocos se lo esperaban. Así que en 2016, en un momento en el que veníamos siendo testigos de un giro hacia el autoritarismo, tanto en Europa como en otros lugares, quise explorar, al menos en la ficción, un giro en la dirección opuesta: un viraje hacia la libertad. Los totalitarismos ¿se derrumban desde dentro, cuando ya se han corrompido sin hacer realidad ese futuro dorado? ¿Se derrumban por medio de una guerra civil, por una invasión externa, por la resistencia de sus ciudadanos o por las luchas de poder entre sus propias élites? No hay recetas universales, aunque varios de los factores mencionados, o incluso todos, pueden desempeñar un papel al respecto.

Una de mis obsesiones es la Segunda Guerra Mundial, y otra es el colaboracionismo. Entre los ciudadanos de los países invadidos por Alemania hubo colaboracionistas. En la URSS, personas conscientes de que el régimen había degenerado, estaba corrompido y había traicionado sus propios orígenes lo

acataban e incluso lo apoyaban. ¿Por qué?

Puede haber varias razones para el colaboracionismo: hay creyentes totalmente convencidos que aceptan un régimen corrupto con la esperanza de encauzarlo hacia su virtuosa senda originaria. Hay quien tiene miedo: la disyuntiva entre sometimiento o muerte es bastante habitual. Hay quien se mueve por la ambición: cuando no hay alternativas, lo mejor es dejarse llevar por la corriente y sacar algún beneficio material. Hay quien cree que puede aportar mucho más desde dentro que combatiéndolo desde fuera: pienso en Felix Kersten, el médico personal de Himmler, que subía a Himmler a la camilla de masajes, le curaba sus misteriosos dolores y luego lo convencía para que salvara a la gente de las manos de la Gestapo. «Si no fuera por mí», se dicen esas personas, «habría sido mucho peor. Dadas las circunstancias, hice bien». Siempre hay algo de verdad en ello, aunque las circunstancias pueden ser muy limitantes y el margen de actuación extremadamente estrecho. Si es que uno quiere seguir con vida, claro está.

Algo que también me ha fascinado siempre son los autores que redactan sus manuscritos en secreto y luego los esconden o los hacen circular de manera clandestina. Hay muchos casos: desde Anne Frank y su diario hasta Curzio Malaparte y su novela *Kaputt*. ¿Por qué hay quienes se juegan la vida para hacer de ángeles mensajeros? En serio, ¿por qué? ¿De veras tienen fe en que nosotros, en el futuro —una vez que se convierta en nuestro presente—, recibiremos su mensaje, lo entenderemos y le concederemos la debida importancia? Por lo visto, sí.

Estoy convencida de que, siempre que aparezca un régimen tiránico, surgirá un movimiento de resistencia. Así ocurre tanto en *El cuento de la criada* como en *Los testamentos*. El movimiento de resistencia contra Gilead se llama Mayday, por la llamada de auxilio que utilizaban los barcos y los aviones en

la Segunda Guerra Mundial. Viene del francés *m'aidez* («ayúdenme»). Cabe destacar que esto es también lo que grita la mosca con cabeza humana en la película de terror *La mosca*: «¡Ayúdenme!», grita con su vocecita zumbona. ¿Será así como suenan los gritos de auxilio cuando llegan a nosotros a través de un gran abismo temporal? ¿Es posible retroceder en el tiempo y ayudar a quienes nos reclaman? No. Pero podemos escuchar y dar acuse de recibo.

Aparte de introducirnos en las tinieblas de la mente de Tía Lydia, *Los testamentos* también está narrado por dos mujeres mucho más jóvenes: la primera ha crecido en Gilead y no conoce otra realidad; la segunda se ha criado al otro lado de la frontera, en Canadá. Soy lo bastante mayor para haber conocido y hablado con varios miembros de la resistencia de la Segunda Guerra Mundial —polacos, franceses y también holandeses— que se las ingeniaron para que no los capturasen y los fusilaran; como bien sabrán ustedes, muchos eran muy jóvenes en esa época: no tenían ni veinte años. Y así es también en *Los testamentos*.

Escribí la mayor parte del libro entre 2016 y 2019. La historia se desarrollaba a medida que la realidad cambiaba a mi alrededor, pero también a medida que avanzaba la serie televisiva. La primera temporada se estrenó en abril de 2017, cuando ya llevaba escrita una cuarta parte de la novela. La segunda, en 2018; y la tercera, en 2019. El rodaje de la cuarta temporada se retrasó por culpa de la COVID-19, pero empezará dentro de pocas semanas. Es decir, que la escritura del libro avanzó en paralelo a la serie, aunque, por suerte para mí, dieciséis años en el futuro: yo sabía antes que los guionistas lo que podía ocurrirles a los personajes. También conté con la ventaja de leer los guiones en diferentes etapas. «¡No podéis matar a este personaje!», decía yo. «En el futuro, o sea, en la novela que estoy escribiendo, aún sigue vivo. ¡Lo necesito!» Fue

una experiencia curiosa: vivir en el futuro de un grupo de personas que en realidad no existen, al menos no en el sentido habitual de la palabra.

Y ahora, en este año sin precedentes, todos estamos viviendo experiencias curiosas.

Puede que en algún momento esta época nuestra acabe siendo objeto de un congreso académico. No sería tan terrible: significaría que en el futuro todavía habrá quien pueda dedicarse a reinterpretar la historia, y que, de algún modo, la libertad de expresión y la actividad intelectual seguirán existiendo. Como esperanza no es baladí: por lo menos no nos habrán destruido los robots, ni el derretimiento de los polos, ni algún virus incontrolable y mortal de necesidad.

Escribo libros sobre futuros desagradables con la esperanza de que no permitamos que se hagan realidad. Dadas las circunstancias, lo estamos haciendo moderadamente bien, más o menos, por lo menos algunos. Sólo espero que la ola de autoritarismo político que venimos presenciando se repliegue y que nuestras circunstancias colectivas no empeoren. Hay miedo y hay esperanza: ambas cosas van de la mano.

¿En qué circunstancias queremos vivir? Quizá sea ésta la gran pregunta que deberíamos hacernos. Todo está oscuro dentro del lobo, sí; pero fuera hay luz. Así pues, ¿cómo lo haremos para salir?

The Bedside Book of Birds

Prólogo

(2020)

En 2001, cuando Graeme Gibson llevaba más de diez años

coleccionando historias e imágenes de aves, asistimos a una fiesta de disfraces de tema vikingo vestidos de cuervos de Odín. Estos cuervos se llamaban Hugin y Munin (Pensamiento y Memoria); durante el día volaban por el mundo, y por la noche regresaban para posarse en los hombros de Odín y relatarle lo que habían visto. Por eso Odín era tan sabio: porque escuchaba a los pájaros.

Para disfrazarnos de cuervos nos pusimos ropa negra, guantes negros y unos picos de cartulina negra. Yo era la Memoria, y Graeme, el Pensamiento. Decía que él no podía ser la Memoria porque la suya no era muy buena, por eso sus diarios eran tan copiosos: eran una defensa contra el olvido. Recogió en ellos las anécdotas sobre sus encuentros avícolas que aparecen en *The Bedside Book of Birds* [El libro de cabecera de las aves]: él mismo las había documentado en el momento de producirse, recién salidas de la realidad.

La de Graeme con el avistamiento de aves fue una historia duradera y apasionada. Era una afición que ambos compartíamos, aunque si el avistamiento de aves fuera una religión, yo habría sido la comulgante indiferente que se ha criado dentro de la fe y cumple con el rito porque ésa es la costumbre, y Graeme habría sido el converso cautivado por una luz cegadora en el camino de Damasco. Para él cada nuevo pájaro era una revelación. No le interesaba demasiado hacer listas de los pájaros que veía, aunque aun así las hacía para no olvidarse. Lo que lo fascinaba era sobre todo la experiencia concreta del avistamiento de cada pájaro: ése, aquí, ahora. ¡Un busardo colirrojo! ¡Mira! ¡No podía haber nada más magnífico!

En esos momentos hasta los pájaros comunes me parecían una novedad, porque los veía a través de sus ojos. Nuestra vida en común se alimentaba en parte de su entusiasmo. Un

entusiasmo que lo llevó a implicarse en actividades de conservación; más tarde empezó a organizar excursiones de avistamiento y, con el tiempo, contribuyó a fundar el Observatorio de Aves de la Isla Pelee y colaboró con Nature Canada y BirdLife International.

También lo llevó a escribir *The Bedside Book of Birds*. No pretendía escribir una guía de campo para aprender a identificar y clasificar especies, ni tampoco un manual, ni un registro personal de su récord de observación del Gran Año: su intención era investigar las múltiples formas en que las aves han incidido en las personas a lo largo de los siglos y en todas las culturas. Desde que el mundo es mundo, los seres humanos nos hemos imaginado a las aves. Las hemos convertido en creadoras de mundos, en ayudantes, en mensajeras, en guías; han sido símbolos de esperanza y aspiración; también han sido presencias demoníacas y heraldos de la perdición. Se ha dicho que de las aves obtuvieron los ángeles sus alas, y los demonios, sus garras. Con los pájaros no todo son cantos de alondra.

Allá adonde fuéramos, leyera lo que leyese, Graeme recopilaba material: mitos relacionados con aves, cuentos populares, cuadros, dibujos y esculturas, poemas, fragmentos de obras de ficción, descripciones de biólogos y viajeros. Una miscelánea es como un álbum de recortes, y el álbum que él estaba preparando era inmenso. La parte más dolorosa fue comprimirlo hasta que alcanzara unas dimensiones manejables.

Ningún editor se interesó por el libro cuando Graeme empezó a moverlo en los años noventa —era una especie de carta de amor, una *rara avis* difícil de clasificar—, y pese a ello cuando al fin apareció en 2005 —y para su propio desconcierto— cosechó un éxito rotundo. Tuvo la suerte de contar con un excelente diseñador, C. S. Richardson, y también de que el papel respetuoso con los bosques primarios con el que insistió en que se imprimiera combinase de maravilla con la tinta a

color. El resultado fue un placer para la vista, una alegría para la mente y un estímulo para el alma. En un gesto muy suyo, Graeme donó los beneficios: para él, los pájaros eran un don, y los dones deben cambiar de manos.

Graeme nunca perdió su pasión por los pájaros. En el último año de su vida —cuando, debido al avance de su demencia vascular, ya no podía leer ni escribir—, siguió observando con deleite las vibrantes andanzas de las aves. El comedero y la pila del jardín sólo atraían gorriones, petirrojos, zanates y alguna que otra paloma, pero daba igual: todos los pájaros eran dignos de atención. «Ya no sé cómo se llaman», le dijo a un amigo nuestro. «Pero bueno, ellos tampoco saben cómo me llamo yo».

Movimiento perpetuo y *Gentleman Death*

Introducción

(2020)

La primera vez que me senté a hablar con Graeme Gibson, en el año 1970, le leí la mano como tenía por costumbre hacer con los desconocidos en aquellos tiempos insensatos. «Todo está conectado con todo», dije con aires de entendida. «Tu yo intelectual y tu yo creativo están alineados con la línea de la vida y la línea del destino. Todo es uno». Y debía de estar en lo cierto, porque así fue.

Tras huir de la ciudad y de las complejidades de un matrimonio que se había venido abajo, Graeme acababa de alquilar una granja cerca de Beeton, Ontario. Yo lo visitaba de vez en cuando. Ambos trabajábamos en una pequeña editorial de reciente creación, House of Anansi Press; y digo «trabajar» en un sentido muy laxo, porque era una editorial de autores

jóvenes y nadie cobraba demasiado. Yo estaba editando un libro de Graeme titulado *Eleven Canadian Novelists* [Once novelistas canadienses], basado en una serie de entrevistas destinadas al programa de radio *Anthology* que Robert Weaver tenía en la CBC. Mi trabajo consistía en darles un cierto sentido a las transcripciones: la mujer que las había mecanografiado estaba un poco sorda, así que había que adivinar qué era lo que habían dicho los escritores en realidad.

Cuando no andábamos ocupados en tareas editoriales, intentábamos organizar nuestra vida en común. El propietario de la granja de Beeton quería que se la comprásemos, pero alguien había cortado un trozo de la viga principal del viejo granero y lo había colocado sobre la chimenea —de modo que el granero se derrumbaría pronto—, así que buscamos en otro lado. No teníamos mucho dinero, aunque al final dimos con algo que podíamos permitirnos: una granja de 1835, deshabitada, sin aislamiento y encantada, aunque esto último no lo sabíamos en el momento de comprarla.

Una vez que hubimos levantado el suelo pandeado y descubierto en el granero un gran montón de estiércol bien podrido apto para hacer un huerto, nos instalamos a escribir, más o menos. Hacia esa época Graeme estaba organizando el Sindicato de Escritores de Canadá y aceptaba encargos literarios para fingir que entraba algún ingreso. Los fines de semana y en vacaciones la casa solía llenarse de gente hambrienta: sus hijos adolescentes, los amigos de éstos, amigos nuestros deseosos de tomarse un respiro fuera de la ciudad... Hacia mediados de los setenta vino a sumárseles nuestra hija recién nacida. Teníamos dos cocinas: una de leña, en la que siempre había un caldero de algo haciendo chupchup, y otra eléctrica, con un horno capaz de resucitar corderos medio muertos. Teníamos una especie de lavadora, pero no secadora. Varias de las conservas que guardábamos en el cobertizo

acabaron explotando. No entraré en el asunto del chucrut; sólo diré que deberíamos haberlo preparado al aire libre.

En medio de este caos intermitente Graeme seguía escribiendo, algo más que yo a la sazón. Su primera novela, *Five Legs* [Cinco piernas], de 1969, había funcionado sorprendentemente bien para ser una obra tan experimental; la segunda, *Communion* [Comunión], de 1971, obtuvo un gran éxito de crítica, pero al final de la novela Graeme se había cargado a Felix, el joven que había hecho su primera aparición en *Five Legs*, así que ahora estaba en fase de tanteo, tratando de fijarse un nuevo objetivo. Durante ese período se produjo un ir y venir de varias protonovelas: empezaba escribir rebosante de optimismo, pero al poco tiempo se aburría y las archivaba. Era un hombre de todo o nada.

Graeme no era solamente una persona de entusiasmos, sino también de imperativos morales. Decidió que, dado que disponíamos de 40 hectáreas de tierra de labranza infestada de hierbajos, nuestro deber era cultivarla. No quería ser uno de esos urbanitas que se van al campo a no hacer nada; quería una experiencia inmersiva. Ni que decir tiene que ninguno de los dos sabía cómo llevar una granja. Yendo a subastas, adquirió una empacadora de segunda mano y una grada para el viejo tractor incluido con la finca. Nos pusimos a cultivar alfalfa. Más tarde Graeme diría que la agricultura consiste en conducir hasta que se rompe algo, luego conducir hasta que encuentras la pieza para arreglarlo, y luego seguir conduciendo para...

También tuvimos varios seres no humanos. «¿Qué clase de animales deberíamos tener?», le preguntó Graeme a un viejo granjero al principio de instalarnos. La respuesta fue: «Ninguno». Después de una pausa el hombre añadió: «Como tengáis ganado, se os morirá». Y debía de tener razón porque así fue. Las cosas se morían. A veces nos las comíamos.

Teníamos gallinas, para las que Graeme construyó un

gallinero y un corral; un caballo viejo que la poeta Paulette Jiles nos convenció para que adoptáramos; algunos patos, porque teníamos un estanque, y ¿qué es un estanque sin patos?; un segundo caballo, para hacerle compañía al primero; unas vacas saltarinas que cuando se escapaban causaban sensación en todo el vecindario; un par de gansos que nos acabamos comiendo porque las vacas los pisotearon; unas ovejas —¿por qué?— que tenían el mal vicio de morirse de cenurosis o de ahogarse en el estanque; y, como colofón de esta Arca de Noé, un par de pavos reales.

Los pavos reales fueron un regalo por mi cumpleaños. Sus gritos añadían un toque sobrenatural al ambiente, ya bastante gótico. Pasaré por alto nuestro intento de criar polluelos en una incubadora —hay que tenerla a la temperatura perfecta, y nosotros no la teníamos; el resultado fueron una especie de Frankensteins con plumón—, así como la triste historia del pavo real macho que, al verse privado de su hembra por culpa de una comadreja vampírica, enloqueció y se convirtió en un asesino en masa de gallinas.

De todo esto salió *Movimiento perpetuo*, la historia de una granja de finales del siglo XIX, ambientada en una casa curiosamente similar a la nuestra y en un terreno curiosamente parecido al nuestro. El protagonista, Robert Fraser, es un hombre que tiene tendencia a dejarse llevar por el entusiasmo, como Graeme, y sus frustraciones, obsesiones y chifladuras guardan cuando menos un aire de familia con las suyas. También las moscas, las tormentas y las tozudas vacas que le hacen la vida imposible están basadas en su experiencia.

No obstante, aunque algunos incidentes y detalles me resultan perfectamente reconocibles, no todo lo que se narra en el libro está sacado de la realidad. Graeme consultó varios diccionarios de jerga y usos no convencionales para asegurarse de que sus personajes hablaban como debían, por muy

desagradables que sus expresiones resulten para el gusto moderno. Consultó las historias locales: ¿qué ocurría en Shelburne (Ontario) y alrededores a principios y mediados del siglo XIX? ¿Cómo era la gente que había colonizado aquellos territorios y de la que descendían muchos de los oriundos de Ontario, incluido Graeme? Tal como nos cuenta la novela, no todos eran personas ejemplares.

La exhumación de huesos de megafauna extinta con vistas a su exhibición fue una actividad muy publicitada en el siglo XIX, y Graeme descubrió que el sur de Ontario había sido una mina para los buscadores de mamuts. Por tanto, no resulta anacrónico que Robert Fraser desentierre un esqueleto de este animal ni que espere que eso le reporte algún tipo de beneficio. Aquellos restos despertaban un gran interés, ya que ponían en tela de juicio el relato bíblico comúnmente aceptado. ¿Eran aquellas bestias dragones que habían perecido bajo el diluvio de Noé? Y si no, ¿qué eran? Los huesos de mamut de Fraser dan el tono del resto de la novela; la idea de fondo es que la humanidad podría correr la misma suerte que esos mamuts.

Por otro lado tenemos la historia de la máquina de movimiento perpetuo —ese atractivo aunque imposible Santo Grial tras el cual corrieron tantos inventores de la época— y la de las enormes bandadas de palomas migratorias —tan perjudiciales para los cultivos— y del dinero que podía obtenerse sacrificándolas. La búsqueda del movimiento perpetuo y la extinción de las palomas migratorias se basaban en la esperanza humana, aparentemente incurable, de que en este mundo hay cosas que salen de balde: la munificencia de la naturaleza —presentada aquí en forma de palomas— nunca se agota; la primera ley de la termodinámica puede ser subvertida. Son ilusiones, pero hoy en día siguen vigentes.

El estilo gibsoniano es difícil de describir. Las vacilaciones en el habla y el pensamiento, el pensar una cosa y la contraria, los

improperios, la expresión atropellada, los tics, las triquiñuelas de la comunicación verbal, los errores de comunicación: son recursos que, en mayor o menor medida, se hallan presentes en todas sus obras de ficción. La farsa y la bufonada, la estupidez y la nobleza humanas, la futilidad y la tragedia, nunca andan lejos unas de otras, aunque a veces se vean atenuadas por una especie de alegre locura. La última palabra de *Movimiento perpetuo* es «luna», que en Occidente simboliza la ilusión y el engaño. Aunque su demencial artilugio acabe explotando, Robert Fraser no se da por vencido; él prosigue la «desolada búsqueda» de algo que —por más que lo intente, por muy plausible que parezca cuando se esfuerza por convencer a los demás— no existe.

A Graeme le faltó un pelo para no terminar *Movimiento perpetuo*, porque cuando llevaba escritas tres cuartas partes estuvo a punto de morir. A mediados de noviembre de 1979 yo me hallaba en Windsor, Ontario, presentando un libro, y cuando volví a la habitación del hotel me encontré un mensaje. Era de nuestro amigo y vecino Peter Pearson —el cineasta—, que estaba en el hospital de Alliston, Ontario. Graeme estaba en el quirófano. Había sufrido una perforación de úlcera duodenal que, si hubieran pasado más horas, podría haber sido su fin. Ocho semanas más tarde, aunque todavía le costaba moverse, ya estaba otra vez enfrascado en su novela. Trabajó en ella durante los dos o tres meses que pasó en Escocia mientras yo, con algo de ayuda, me ocupaba de la granja. Poco después nos trasladamos de nuevo a la ciudad, decisión motivada por la casi muerte de Graeme y su debilitado estado de salud, pero también por otras razones. *Movimiento perpetuo* se terminó y se publicó en 1982, y se tradujo al francés, al español, al alemán y, si mal no recuerdo, al polaco.

La casi muerte de Graeme fue un presagio de lo que había de suceder en su vida a lo largo de los años ochenta. Su padre, el

general de brigada T. G. Gibson, falleció a mediados de esa década, y su hermano menor, Alan Gibson —director de cine y televisión en Inglaterra—, le siguió en 1987. (Su madre había fallecido hacía tiempo, a mediados de los años sesenta). Estas muertes, más el susto sufrido en carne propia y el hecho de que, si los acontecimientos seguían su curso natural, él sería el próximo miembro de su familia en morir —cosa de la que era más que consciente—, fueron lo que lo movió a escribir su cuarta y última novela, *Gentleman Death* [El caballero Muerte], publicada en 1993.

Es un libro curioso, pero ¿cuál de sus libros no lo es? Comienza con un novelista de cierto éxito —y extrañamente parecido a Graeme— que está escribiendo una novela que no acaba de convencerlo. Esta novela, cómicamente insatisfactoria, guarda una semejanza más que casual con algunas de las que el propio Graeme había dejado a medias. El novelista en cuestión se llama Robert Fraser, como el protagonista de *Movimiento perpetuo*, que es a las claras un antepasado suyo. ¿Ocupa la escritura el mismo lugar en la vida mental de Robert Fraser II que la máquina de movimiento perpetuo en la de Robert Fraser I? ¿Representa también un delirio, un intento de atrapar la luna? Es posible.

La novela de Robert Fraser va entrando y saliendo de su vida, y los recuerdos y los sueños van dejando su impronta tanto en la ficción como en la realidad. Los recuerdos de su infancia durante la Segunda Guerra Mundial son los de Graeme. Las vicisitudes de la madre, que debe ocuparse de dos niños a principios de los años cuarenta, las depresiones tras las visitas al hospital de los soldados mutilados por la guerra, los temores por su padre ausente a medida que los padres de los amigos mueren en el campo de batalla... Quienes somos de la familia lo recordamos describiendo todo aquello con palabras muy parecidas a las que emplea Robert Fraser. La enfermedad

y la muerte de su querido hermano, el dolor, la pérdida... Todo eso también aparece en el libro. Las peleas con su padre, la necesidad de cuidarlo a medida que envejece, se vuelve frágil y empieza a ver a gente que ya no está: todo eso ocurrió tal como se describe. El desconcierto con el que Robert trata de aceptar la mortalidad, su experiencia con los fantasmas y sueños de los difuntos, el vislumbre de la cara de la muerte detrás de su propio rostro... Todo eso también era de Graeme. Como es obvio, son experiencias humanas que casi todos compartimos, pero cada quien las vive de una manera única.

No voy a destripar el final, pero digamos que el protagonista de Graeme logra una especie de equilibrio. Vivir en el pasado, por triste que sea, nos protege frente a la conciencia de nuestra propia mortalidad, ya que en el pasado siempre estamos vivos, da igual cuánta gente haya muerto a nuestro alrededor; en cambio, vivir en el presente implica aceptar nuestra inevitable muerte. Sin embargo, si no abrimos los ojos al presente, ¿cómo podemos vivir la vida en plenitud? Ese caballero llamado Muerte nos espera a todos, pero no fuera, sino dentro: es nuestro compañero secreto y, en cierto modo, nuestro amigo, pues ¿qué sería la vida si estuviéramos condenados a vivir eternamente? «Aquí está al fin, esa cosa tan distinguida», cuentan que dijo Henry James en su lecho de muerte, una cita con la que Graeme estaba muy familiarizado. Robert Fraser no es Graeme en todos los aspectos, por supuesto; pero, tal como le dije cuando lo conocí, su vida creativa y su vida real eran una y la misma.

Atrapados en la corriente del tiempo
(2020)

Puedo afirmar con bastante seguridad —tras consultar lo que, con cierta indulgencia, podríamos llamar «mi diario»— que escribí el poema «Con toda el alma» la tercera semana de agosto de 2017, en una callejuela de Stratford, Ontario, Canadá, con un lápiz o bolígrafo (tendría que comprobarlo) sobre algún trozo de papel que podría ser cualquier cosa, desde un viejo sobre hasta una lista de la compra o una página de cuaderno; también tendría que comprobarlo, pero supongo que era un cuaderno. El idioma es el inglés canadiense de principios del siglo XXI, lo que explica el verso «hechas polvo, aunque me importan poco», que nunca habría aparecido, por ejemplo, en «In Memoriam A. H. H.» de Tennyson, aunque alguna expresión parecida pueda leerse en uno de los cuentos más vernáculos de Chaucer. Saqué el poema del cajón, descifré más o menos lo que ponía y lo mecanografié como documento digital en diciembre de 2017. Eso lo sé por el identificador de fecha y hora del archivo.

El poema se compuso más o menos como se describe al principio de éste. Iba yo, en efecto, caminando por la calle a paso lento. Tenía las rodillas algo flojas porque venía de pasarme cinco horas retorcida en el asiento trasero de un coche, con un niño de un año y medio y un montón de equipaje apilado encima. (Ya estoy mejor, gracias. Al menos de las rodillas). Sujetaba un vaso de café para llevar, lamentablemente cerrado con una tapa de plástico. (Hoy en día hay mejores opciones, gracias al justificado clamor contra la contaminación por plástico). Caminar despacio invita a la reflexión, que a su vez invita a la poesía. Los bancos del parque son mis amigos, y no llovía. Me puse a escribir.

¿Por qué iba caminando sola y no con Graeme, con quien, desde 1971, había recorrido tantos cientos de kilómetros por lugares tan diversos como Escocia, las Orcadas, Cuba, Norfolk, los bosques mixtos del Medio Norte canadiense, el sur de

Francia, el Ártico canadiense y los Territorios del Noroeste? Caminar era una de las cosas con las que más disfrutábamos —eso y el piragüismo—, hasta que las rodillas comenzaron a fallarle, a él antes que a mí. De modo que Graeme se había quedado en el hotel de Stratford donde nos alojábamos todos los años, y yo, mal que bien, había salido a comprar provisiones, parando a repostar cafeína por el camino.

Estábamos en Stratford, como todos los años, dispuestos a ver una mezcla de Shakespeare, musicales y sorpresas. ¿Quizá tenía que dar también una conferencia? Es probable, porque acababa de publicar *La semilla de la bruja*, ambientada, no por azar, en un festival que guarda una semejanza más que casual con el de Stratford, Ontario. Cuando ves Shakespeare, investigas sobre Shakespeare y escribes sobre Shakespeare, es normal que empieces a pensar en palabras obsoletas, palabras que se desvanecen, en la maleabilidad del lenguaje —«*gay*» significaba «alegre» y, en otros tiempos, se aplicaba al *demi-monde*— y, a partir de eso, en el fluir del tiempo. Estamos atrapados en la corriente del tiempo. Se mueve. Y va dejando cosas a su espalda.

Hasta aquí el primer plano. Cinco años antes, en 2012, a Graeme le habían diagnosticado demencia. En agosto de 2017 la enfermedad seguía avanzando bastante despacio, pero el reloj no había dejado de correr. Sabíamos el qué, pero no sabíamos el cuándo.

Habíamos hablado mucho de eso, aunque tratábamos de evitar que la tristeza lo impregnase todo.

Todavía podíamos hacer muchas de las cosas que queríamos, y exprimíamos cada momento para ser tan felices como fuera posible. A Graeme lo lloré en vida: todos los poemas sobre él que aparecen en el libro *Dearly* [Con toda el alma] los escribí antes de su fallecimiento.

Al mismo tiempo estábamos ocupados con la serie de *El*

cuento de la criada para Hulu/MGM —se había estrenado en abril de 2017—, que se había convertido en un auténtico fenómeno. El éxito en los Emmy, así como el estreno de la excelente miniserie sobre *Alias Grace*, todavía estaban por llegar, pero ambos proyectos ocupaban mi cabeza a todas horas. Sobre ambos relucía el escabroso resplandor de las elecciones presidenciales de 2016, que para mí habían sido como esas películas en las que uno espera que salga una chica de la tarta y, en su lugar, aparece el Joker. Si Clinton hubiera ganado las elecciones, la serie de *El cuento de la criada* no habría sido más que una advertencia abstracta; sin embargo, las cosas dieron un giro que despertó el temor del público. A pesar de ello, pocos esperaban por entonces que los esfuerzos por socavar los cimientos de la democracia estadounidense —unos medios de comunicación independientes, un poder judicial separado del ejecutivo y un ejército leal a su país según los términos de la Constitución, y no a un rey, una junta o un dictador— llegaran a los extremos a los que llegaron en noviembre de 2020.

Alias Grace, basada en un doble homicidio real ocurrido a mediados del siglo XIX, también coincidió siniestramente en el tiempo, no sólo con el «agarracoños en jefe», sino también con el movimiento #MeToo. La miniserie se estrenó en septiembre y las acusaciones contra Harvey Weinstein salieron a la luz en octubre. Pero nada de eso había ocurrido aún ese día que yo iba por la calle, meditando sobre el uso declinante de la expresión «con toda el alma».

¿Qué más ocurría en agosto de 2017? Había empezado mi novela *Los testamentos* hacía más o menos un año, antes de las elecciones, pero ya en campaña. En 1985 sabíamos ya que el mundo de Gilead se acabaría algún día, lo que no sabíamos era cómo. Me encontraba en la fase inicial o de «amasado», durante la cual vas explorando posibilidades, aunque en febrero de ese mismo año ya les había enviado a mis editores una sinopsis de

una página.

No es fácil trabajar en una novela viendo dos obras de teatro al día. Lo que sí puedes es escribir poesía. Y eso hice.

He aquí, pues, «Con toda el alma»: un poema que, sin pretenderlo, es hijo del espíritu de su tiempo. No es exactamente un *memento mori*, sino más bien un *memento vita*.

Citando a Ursula K. Le Guin (cuya necrológica me tocaría escribir en breve, aunque tampoco eso había ocurrido todavía): «Sólo en la oscuridad la luz, sólo en la muerte la vida».

Los poemas —como todo— se crean en un momento determinado (2000 a. C., 800 d. C., el siglo XIV, 1858, la Primera Guerra Mundial, etcétera). También se escriben en un lugar concreto (Mesopotamia, Gran Bretaña, Francia, Japón, Rusia) y, además, en el espacio donde se encuentra el autor (en un estudio, en un jardín, en la cama, en una trinchera, en un café, en un avión). A menudo se componen oralmente y luego se transcriben sobre un soporte (arcilla, papiro, vitela, papel, pantalla digital) con la ayuda de algún instrumento de escritura (punzón, pincel, cálamo, plumín, lápiz, bolígrafo, ordenador) y en una lengua determinada (egipcio antiguo, inglés antiguo, catalán, chino, español, haida).

Las creencias acerca de qué debe hacer un poema (alabar a los dioses, elogiar a un ser amado, celebrar del heroísmo bélico, glorificar a duques y duquesas, ajustar cuentas con la élite del poder, meditar sobre la naturaleza y sus creaciones, llamar a los plebeyos a la rebelión, saludar el Gran Salto Adelante, denigrar a tu ex y/o el patriarcado) varían mucho. Las maneras en que el poema debe cumplir su cometido (con un lenguaje exaltado, con acompañamiento musical, en pareados, en verso libre, en sonetos, con símiles extraídos del tesoro de las palabras, en lenguaje soez, con una cantidad juiciosa de expresiones en jerga y dialecto, de forma improvisada al estilo pelea de gallos) son igualmente

numerosas y están sujetas a la moda.

El público al que va dirigido pueden ser las sacerdotisas que sirven contigo en el templo de la diosa, el rey y la corte de la época, tu grupo de autocrítica de trabajadores intelectuales, tus rivales trovadores, la gente guapa del momento, tus compañeros *beatniks*, tu clase de primero de Escritura creativa, tus fans de internet o —como dijo Emily Dickinson— «los nadies». Quién puede ser desterrado, fusilado o censurado por decir qué también varía mucho de una época a otra y de un lugar a otro. En una dictadura, mal descansa el bardo que tañe la lira: la palabra equivocada en el lugar equivocado puede acarrearle una barbaridad de problemas.

Así es con todos los poemas: los poemas están engarzados en su lugar y su tiempo. No pueden renunciar a sus raíces. Pero, con suerte, pueden trascenderlas. Lo que eso significa es que los lectores que vengan después también podrán apreciarlos, aunque sin duda no de la manera exacta que se pretendía en origen. Los himnos a la grande y terrible diosa mesopotámica Inanna son fascinantes —al menos para mí—, pero no hacen que se me derrita el tuétano, como quizá les ocurría a los oyentes de antaño: yo no creo que Inanna vaya a aparecer en cualquier momento derribando montañas, aunque podría estar equivocada.

A pesar de la grandilocuencia con la que los románticos hablaban de la fama intemporal y de escribir para la eternidad, en estos asuntos no existe el «para siempre». Las reputaciones y los estilos triunfan y declinan, los libros se olvidan y se queman, se desentierran y se reciclan. Quienes hoy cantan a la eternidad puede que mañana acaben convertidos en yesca para hoguera, del mismo modo que la morralla de mañana puede acabar salvándose y viendo cómo su nombre se labra en el pedestal de una estatua. Si la Rueda de la Fortuna del tarot tiene forma de rueda, es por algo. Todo gira, al menos a veces.

No llamamos a esa carta la Inevitable Línea Recta a la Fortuna. Porque esa línea no existe.

Hecha esta advertencia, citaré al cartero de la película homónima, que le roba los poemas a Neruda y se los atribuye a sí mismo para expresar su amor. «La poesía no es de quien la escribe», dice, «sino de quien la necesita». Efectivamente, cuando el poema abandona las manos de quien lo ha escrito, y cuando esa persona ha desaparecido ya del espacio y el tiempo y anda flotando por ahí en forma de átomos, ¿a quién más puede pertenecer el poema?

¿Por quién doblan las campanas? Por ti, querido lector. ¿Para quién es el poema? Para ti también.

CON TODA EL ALMA

Es una expresión antigua que hoy declina.
Deseé con toda el alma.
Anhelé con toda el alma.
Lo amé con toda el alma.

Voy por la calle
con cuidado porque tengo las rodillas
hechas polvo, aunque no les doy
demasiada importancia: hay cosas más
fundamentales —espera y verás.

Llevo medio café
en un vaso de papel con
su tapa de plástico
—lo siento en el alma— y voy intentando
recordar qué querían decir determinadas palabras.

Del alma.
¿Cómo se usaba?
Hermanos del alma…

hermanos del alma, nos hallamos aquí…
hermanos del alma, nos hallamos aquí reunidos,
en este álbum de fotos que había olvidado
y que reencontré hace poco.

Desvaídas ya,
las instantáneas en sepia, blanco y negro, a color,
todos mucho más jóvenes,
las polaroids.
Pero ¿qué es una polaroid?, pregunta el recién nacido,
recién nacido hace una década.

¿Cómo explicárselo?
Tomabas una foto y salía por debajo.
¿Por debajo de qué? Con esa mirada
de desconcierto que veo tan a menudo.
Qué difícil describir
los detalles minúsculos de cómo
—todos estos hermanos del alma reunidos—
de cómo era la vida alguna vez.
Envolvíamos la basura
en papel de periódico atado con un cordel.
¿Qué es un periódico?
¿Lo ves?

Pero cordel, aún hay cordel:
sirve para unir cosas,
como las perlas de un collar,
me diría.

¿Cómo no perder la noción de los días?
Cada uno radiante, cada uno solitario,
Cada uno pretérito.
Guardo algunos en un cajón, sobre papel,
aquellos días que hoy declinan.
Las cuentas, como las del rosario,
sirven para contar,

pero no quiero llevar más piedras al cuello.

Por la calle hay muchas flores
que declinan: es agosto,
vuela el polvo y el otoño se acerca.
Los crisantemos florecerán muy pronto:
son las flores de los muertos en Francia.
No me parece macabro,
Sólo es la realidad.

Qué difícil describir los minúsculos detalles de las flores:
esto es un estambre, nada que ver con el hambre;
esto es un pistilo, nada que ver con el estilo…
Es en los detalles minúsculos donde patina el traductor,
e incluso yo, cuando intento describir.
Esto es lo que quería decir
—es fácil divagar, perderse,
las palabras tienen eso—:

Hermanos del alma que hoy declinan
aquí reunidos en el cajón cerrado,
cómo os extraño.
Extraño a los ausentes: los que se fueron antes,
e incluso a los que seguís aquí.
Os extraño a todos con toda el alma.
Peno por vosotros.

Penar: he ahí otra palabra
que ya apenas se oye.
Mi alma pena por vosotros.

«Big Science»
(2021)

«*Here come the planes. They're American planes!*»: Aquí vienen los aviones. ¡Son aviones americanos!

Los musicólogos y los menos jóvenes reconocerán esta letra, que pertenece a *O Superman*, el improbable éxito de Laurie Anderson de 1981, grabado con un sintetizador de voz. Al año siguiente de esta canción, si es que puede llamarse así —intenten tararearla en la ducha—, se publicaría «Big Science», el primer álbum de Anderson.

«Big Science» se reedita ahora en un momento muy oportuno: América está reinventándose otra vez. Es una misión de autorrescate, y llega justo a tiempo: nos han hecho creer que la democracia se ha salvado de las fauces de la autocracia. Tal vez. Que se avecina un New Deal que dará pie a una distribución más justa de la riqueza y a un planeta habitable a largo plazo. Es posible. Que se ha puesto hilo a la aguja para acabar con tantos siglos de racismo. Esperemos. Esperemos que estos helicópteros no se acaben estrellando.

Cuando salió en 1981, no entendí que *O Superman* hablaba de la misión destinada a rescatar a los estadounidenses atrapados por la Revolución iraní y la crisis de rehenes en la que Irán retuvo a cincuenta y dos diplomáticos estadounidenses durante más de un año. La propia Anderson ha dicho que la canción está directamente relacionada con la Operación Garra de Águila, una operación militar de rescate que fracasó: un fracaso que incluyó un accidente de helicóptero. Esa catástrofe puso en evidencia que el Superman militar-industrial estadounidense no era invencible, y que la automatización y la electrónica que se mencionan en la canción no siempre lograrían imponerse. Según Anderson, aquel accidente de helicóptero fue la inspiración inicial para componer esa canción o pieza de *performance*. Explica Anderson que cuando *O Superman* se convirtió en un éxito, primero en el Reino Unido y luego en otros países, ella no podía creérselo. ¿Qué

probabilidades había? De entrada muy pocas, habríamos dicho cualquiera.

Todo el mundo recuerda lo que estaba haciendo en ciertos momentos clave de la vida. Estos momentos son distintos para cada persona. Algunos van ligados a tragedias colectivas: cuando asesinaron a Kennedy yo estaba trabajando en una empresa de estudios de mercado del centro de Toronto; cuando los atentados del 11-S, me encontraba en el aeropuerto de Toronto, pensando que ese día volaría a Nueva York. Algunos de mis momentos están relacionados con el clima: huracanes, tormentas de hielo. Y otros son musicales. Tenía cuatro años y estaba en Sault Ste. Marie —sentada en un sillón, intentando remendar con mano torpe mi osito de peluche—, cuando escuché *Mairzy Doats* en la radio por primera vez. Descubrí *Blue Moon* cantada por una banda en directo mientras bailaba en la pista del instituto al estilo de la época. Bob Dylan se reveló ante mí en 1964, con su pelo rizado y su armónica, en un escenario de Boston en compañía de la descalza Joan Baez, la reina del folk.

Corte a 1981. Ha pasado el tiempo. Naturalmente, tengo unos cuantos años más. No tan naturalmente —al menos para mi yo de 1964—, ahora tengo pareja y una hija, además de dos gatos y una casa. Ronald Reagan acaba de ser elegido presidente, y el amanecer que promete a los estadounidenses no tiene nada que ver con esa nueva era de hippismo y feminismo que habíamos vivido en los setenta.

El caso es que era 1981. Teníamos la radio encendida mientras preparábamos la cena, cuando de repente el aparato empezó a emitir un sonido fantasmagórico.

«¿Qué es eso?», pregunté. No era la clase de música, ni siquiera de sonido, que suele oírse en la radio; ni tampoco fuera de la radio, ahora que lo pienso. Lo más parecido era cuando, en la época de los tocadiscos y los vinilos, los

adolescentes poníamos los discos de 45 a 33 revoluciones porque nos divertía cómo sonaban. La voz de una soprano podía convertirse en el gruñido zombificado de un barítono.

Pero lo que acababa de oír no tenía nada de divertido. «Soy tu madre», dice una alegre voz con acento del Medio Oeste en un contestador automático. «¿Piensas venir a casa?» Pero no, no es tu madre. Es «la mano, la mano que toma». Es un constructo. Es algo sacado de una película de ciencia ficción, como *La invasión de los ladrones de cuerpos*: parece humano, pero no lo es, y eso resulta escalofriante y siniestro a la vez. Peor aún: es tu única esperanza, ya que mamá, papá, Dios, la justicia y la fuerza han fracasado.

Aquella «cosa» que me quedé escuchando hipnotizada era *O Superman*. Como ven, nunca lo he olvidado. No había nada igual, del mismo modo que no había nadie como Laurie Anderson.

O por lo menos nadie entre los músicos de pop al uso. Hasta la aparición de aquel sencillo, Anderson se había dedicado a inventar cosas y a hacer *performances* vanguardistas. Formada en las artes visuales, había colaborado con artistas con inclinaciones afines, como William Burroughs y John Cage. La década de 1970 —que pasará a la historia no sólo por las corbatas anchas, los abrigos largos, las botas altas y el *look* étnico, sino también por la segunda ola feminista— fue un período muy prolífico en el terreno de las *performances* artísticas, efímeras por naturaleza y más interesadas en el proceso que el producto. Sus raíces se remontaban al dadaísmo de la segunda década del siglo XX; al grupo Zero, que a finales de los años cincuenta intentó crear algo nuevo a partir de los escombros de la Segunda Guerra Mundial; y a Fluxus, activo en los años sesenta y setenta.

«Big Science» era para Anderson un proyecto ambicioso destinado a examinar Estados Unidos de un modo crítico e

impaciente, y no exactamente desde fuera. Anderson había nacido en 1947, por lo que en 1957 tenía diez años, edad suficiente para ser testigo de la oleada de nuevos objetos materiales que inundaron los hogares estadounidenses en esa década; tenía quince años en 1962, un período de gran actividad para el movimiento por los derechos civiles; y veinte en 1967, cuando estallaron los disturbios en los campus y las protestas contra la guerra de Vietnam alcanzaron su apogeo. Para alguien de su edad, subvertir las normas debía de parecer algo normal.

Aunque Nueva York se convirtió en su campamento base cultural, Anderson no era una chica de la gran ciudad. Había crecido en Illinois, el corazón del corazón del país. Su voz, alegre y maternal, profería expresiones rurales con toda naturalidad. Era una refugiada, pero no externa, sino interna: refugiada de una América de tartas de manzana, de una América pretérita en proceso acelerado de transformación debido a los inventos materiales, las autopistas, los centros comerciales y los autocines que aparecen en el tema *Big Science* como puntos de referencia en la carretera que lleva a la ciudad. ¿Qué más caería bajo la apisonadora? ¿Qué quedaría de la matriz natural? ¿Acabaría la idolatría tecnológica americana destruyendo el país? Y, sobre todo, ¿en qué consistía nuestra humanidad?

Conforme el siglo XX se transformaba siglo XXI, conforme las consecuencias de la destrucción del mundo natural quedaban demoledoramente claras, conforme lo digital reemplazaba a lo analógico, conforme las posibilidades de vigilancia se centuplicaban y conforme la despiadada mente colmena de los Borg se hacía realidad gracias a internet, los angustiosos e inquietantes mensajes de Anderson adquirían un aura profética. ¿Queremos seguir siendo seres humanos? ¿Acaso lo somos ahora? ¿Qué significa ser tal cosa? ¿Deberíamos abandonarnos

en los largos brazos petroquímico-electrónicos de nuestra falsa madre?

«Big Science» no ha sido nunca tan pertinente como ahora. Escúchenlo. Afronten las preguntas urgentes. Sientan escalofríos.

Barry Lopez
(2021)

Conocí a Barry Lopez hace décadas, durante un viaje a Alaska. «Bienvenidos a Alaska», decía la gente, «donde las mujeres son hombres y los hombres son animales». Quizá fuera una broma, pero algo de verdad había, una verdad que a mí me resultaba familiar. Yo me crie en el norte, y Alaska es el norte. Las mujeres son duras.

Ahora bien, si vas a ser un animal, es importante saber qué animal. Una cosa es ser una comadreja y otra ser un lobo. Si eliges el lobo, lo más probable es que tengas que agradecérselo a Barry. Leales a la manada, inteligentes, astutos, supervivientes natos y, además, hermosos: ¿a quién pueden no gustarle los lobos? Lo malo es que los acribillan desde los helicópteros. Eso no les pasa a las comadrejas. Vale la pena tenerlo en cuenta.

Graeme y yo ya éramos grandes admiradores de la obra de Barry. *Of Wolves and Men* [De lobos y hombres], de 1978, marcó un hito, al igual que *Sueños árticos*, de 1986. Conocer a Barry fue como penetrar en una esfera en la que se hablaba un lenguaje que llevaba tiempo desapareciendo —el lenguaje de nuestra inseparable conexión con el mundo natural—, y sin embargo, allí había un hablante que lo estaba renovando. Barry

era un profeta en el desierto, aunque él no lo habría llamado «desierto». Un orador solitario, pues —me imagino que a menudo se preguntaba si alguien lo escuchaba de verdad—, y hoy, un orador esencial. Aunque muchos de sus coetáneos de los años setenta y ochenta probablemente no entendieran la urgencia de su mensaje, los jóvenes pertenecientes a movimientos internacionales como Extinction Rebellion sí lo han entendido. Cada bocanada de aire que inhalamos proviene de la naturaleza; matarla implica matarnos a nosotros mismos. Los océanos son los pulmones del planeta, y los océanos del norte son clave dentro de ese sistema, un sistema gracias al cual la Tierra es un planeta habitable desde hace eones.

Ahora que el ser humano amenaza con provocar la sexta gran extinción y que el Ártico se está derritiendo, la importancia de la obra de Barry resulta más que evidente. Sabíamos que perder la conexión con la matriz que nos sustenta entrañaba un peligro, y ahora ese peligro se aproxima más aprisa de lo que habíamos previsto. Esperemos que Barry Lopez no fuera de los que cantan lo que saben que está perdido. Si nuestra amada «canica azul» —nuestra amada naturaleza salvaje— está perdida, nosotros correremos la misma suerte. Leer —releer— la obra de Barry implica recordar cuán grande e inconmensurablemente estúpida sería esa pérdida.

Gracias, Barry.

La Trilogía del Mar

Introducción

(2021)

Los océanos son el corazón y los pulmones de nuestro planeta. Producen la mayor parte del oxígeno de la atmósfera y, por medio de sus corrientes, controlan el clima. Sin unos océanos sanos, los primates terrestres de tamaño medio que respiramos oxígeno pereceríamos.

La reedición de los tres primeros libros de Rachel Carson —*Bajo el viento oceánico*, *El mar que nos rodea* y *The Edge of the Sea* [La orilla del mar], todos ellos sobre el mar— supone un nuevo reconocimiento de este hecho por parte del gran público. Cuando Rachel Carson escribió estos libros, a finales de los años treinta, los cuarenta y los cincuenta, todavía no se habían producido una serie de acontecimientos que hoy son una realidad. Había señales de advertencia, pero su destello era muy tenue. Pocos eran conscientes de que habíamos entrado en la era de la sexta gran extinción. La incipiente crisis climática no había impactado en la conciencia social. La pesca industrial a gran escala estaba en pañales, y la sobrepesca aún no había arrasado con las poblaciones de bacalao de los Grandes Bancos de Terranova. Las devastadoras capturas accesorias no habían diezmado otras poblaciones de peces. La pesca de arrastre no había arruinado los biosistemas regenerativos de las plataformas continentales. Los arrecifes de coral no se estaban blanqueando. Las «redes fantasma» de plástico no flotaban a la deriva por los océanos, atrapando y matando a peces, delfines y ballenas. Ningún país había creado áreas marinas protegidas porque ¿para qué iba a hacer falta algo así? ¿Acaso el mar no era una fuente de riqueza en renovación perpetua al servicio de la humanidad? No era necesario prestar atención a los ecosistemas, ¿para qué? El mar sabía cuidarse solo. Era demasiado inmenso para echarse a perder. Como dijo lord Byron:

> Ondea, profundo y oscuro océano azul, ¡ondea!

> Diez mil flotas barren tu superficie en vano;
> el hombre imprime la ruina sobre la tierra; su control
> se detiene frente a la orilla.

Quizá eso fuera cierto en el siglo XIX, en la época de los veleros de madera. Pero hoy, en la era del petróleo, el plástico, los pesticidas y la desenfrenada sobrepesca industrial, ya no lo es. Si Rachel Carson estuviera viva, sería la primera en hacer hincapié en los peligros que entraña la muerte antropogénica de los océanos.

Rachel Carson es una de las figuras seminales del siglo XX. Quienes nos preocupamos por preservar un planeta viable para sus múltiples formas de vida —incluida nuestra propia especie — no estaríamos donde estamos si no fuera por ella; de forma parecida, los millones de personas que actualmente sufren los efectos de la contaminación, la crisis climática y las hambrunas derivadas de ésta, los incendios, las inundaciones y las guerras por los recursos tampoco estarían donde están si más responsables políticos la hubieran escuchado y hubieran llevado sus ideas a la práctica.

Cuando digo «seminal», quiero decir que antes de su imprescindible libro de 1962, *Primavera silenciosa*, la gente pensaba de una manera y después pensó de otra. Carson siempre se mantuvo firme en sus convicciones y defendió las conclusiones derivadas de sus datos. Puesto que hoy en día vivimos de nuevo en una era que repudia la ciencia y se niega a afrontar los hechos —no sólo los relativos al calentamiento global y al letal efecto de los nuevos insecticidas y herbicidas para la biosfera, sino también los relativos a preocupaciones humanas más inmediatas, como las vacunas y o el escrutinio de

votos—, no debe sorprendernos que sus revelaciones despertaran reacciones hostiles y cargadas de ignorancia.

Primavera silenciosa fue el cuarto libro de Carson. El primero, *Bajo el viento oceánico*, apareció en 1941, un año poco propicio para publicar nada que no tratase de política, ya que la Segunda Guerra Mundial estaba en marcha y Estados Unidos se disponía a tomar parte activa en el conflicto. Hoy, probablemente, este primer libro —un ejemplo lírico y fascinante de esa literatura ambientalista centrada en los animales que inauguró Ernest Thompson Seton con *Animales salvajes que he conocido* y Henry Williamson con *Tarka the Otter* [Tarka la nutria] y *Salar the Salmon* [Salar el salmón]— se etiquetaría como literatura juvenil o infantil, a pesar de que el público al que se dirigía Carson era más amplio. Su objetivo era concienciar acerca de la interconexión de la vida a través de la historia de tres organismos: un arenque, una caballa y una anguila.

Todas las historias que tienen como protagonistas a objetos u otras formas de vida son inevitablemente antropomórficas —esto ocurre incluso en *La vida de un lápiz* o en el cuento de Hans Christian Andersen sobre el árbol de Navidad—, de modo que no merece la pena echarle eso en cara a nuestra autora. Cuando uno se embarca en una trama que concierne a individuos con puntos de vista, al final acaba humanizándolos, tanto si viste a sus personajes con traje y sombrero de marinero, como Beatrix Potter, como si los deja nadar desnudos, como hace Carson con su anguila. Lo bueno de esta técnica es que ayuda a los lectores a empatizar con otras formas de vida. Lo malo es que las anguilas no tienen nombres humanos, ni tampoco las nutrias ni los lobos, por lo que es inevitable que se produzca cierto efecto de conejo de Pascua.

Ello no impide que disfrutemos leyendo acerca de los dones y misterios marinos, si bien es cierto que, si se escribiera hoy, una historia como ésta tendría que hablar también de los peligros a los que los organismos se enfrentan por culpa de la acción humana: la destrucción del hábitat, la contaminación, el peligro de extinción. La anguila Anguilla tendría que vérselas, sin duda, con alguna bolsa de plástico, y la migración de la Correlimos Plateada se parecería más a la de los chorlitos en la trágica novela homónima de Fred Bodsworth.

El siguiente libro de Carson, *El mar que nos rodea*, se publicó en 1951 —un año después de que la austeridad de la posguerra pareciera por fin algo del pasado— y cosechó un enorme éxito. No se trata ya de un relato de ficción, sino de un libro factual en el que la historia, la prehistoria, la geología y la biología se unen para formar un himno laico y festivo en honor al océano. Muchos estaban deseosos de seguir a la autora bajo las olas, rumbo a las profundidades ultramarinas. ¿Se acuerdan del capitán Nemo, el de *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne? Quizá no, pero incontables lectores de 1951, sí. El fondo marino era un reino maravilloso repleto de aventuras, y ¡qué emocionante era dejarse llevar por una guía tan entusiasta y bien informada! Aunque no aparecieran sirenas, algunas de las maravillas que ahí se narraban eran aún más fascinantes. Fue este libro el que situó a Rachel Carson en el mapa nacional e internacional.

The Edge of the Sea, la tercera entrega de la Trilogía del Mar de Carson, apareció en 1955. Es el libro con el que más me identifiqué en su día, con quince años cumplidos. Trata de la exploración del litoral, algo que yo misma había hecho a menudo en la costa de la bahía de Fundy cuando visitábamos a mi familia de Nueva Escocia en los veranos de posguerra, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Las pozas de marea, las cuevas, la flora, las estrellas de mar y los

gasterópodos de esa costa eran idénticos a ambos lados de la bahía, por lo que el primer tercio de *The Edge of the Sea* hablaba de criaturas que yo misma había visto. Todavía soy incapaz de pasar por una poza de roca en marea baja sin mirar dentro para ver qué hay.

En los tres libros resuena el mismo estribillo de fondo: «Mira. Ve. Observa. Aprende. Asómbrate. Cuestiona. Saca conclusiones». Rachel Carson nos enseñó a mirar y a pensar el mar de una manera nueva. Aplicó los mismos hábitos mentales a sus observaciones sobre la vida de las aves —en constante retroceso, según venía notando—, que acabaron dando paso a *Primavera silenciosa*. Sin su trabajo en los océanos, no habría desarrollado las herramientas que le permitieron investigar los efectos de los pesticidas. Y sin la fama y la plataforma que le proporcionó su Trilogía del Mar, nadie habría escuchado su alarmante mensaje. Y si nadie lo hubiera escuchado, ya no habría águilas, ni halcones peregrinos, ni mosquiteros.

Rachel Carson es una de las abuelas de los movimientos ecologistas actuales. Los seres humanos le debemos muchísimo, y si como especie conseguimos llegar al siglo XXII, será en parte gracias a ella. Es un inmenso placer dar la bienvenida a esta nueva edición de su Trilogía del Mar. Gracias, santa Rachel, dondequiera que estés.

Agradecimientos

Vaya mi agradecimiento en primer lugar a los numerosos lectores que estos ensayos y piezas de ocasión han tenido a lo largo de los años, y en especial a los que me han hecho llegar sus reacciones.

Gracias a mi hermana y primera editora, Ruth Atwood, que me ayudó con el primer y el segundo desbroce, desgranó con paciencia mi verborrea y podó lo que era un conjunto inmanejable de artículos cortos hasta que adquirió unas dimensiones razonables. Y a Lucia Cino, que buscó los originales y las versiones impresas, y descubrió cosas que —la verdad sea dicha— ni yo misma recordaba haber escrito. La tarea no fue fácil debido a la COVID-19, ya que las bibliotecas estaban cerradas, incluida la Biblioteca Thomas Fisher de Libros Raros de la Universidad de Toronto, donde se encuentran muchos de los manuscritos. Gracias al personal de las bibliotecas, por haber ayudado más de lo que exigía el deber.

Gracias a los directores de los numerosos periódicos y revistas con los que he colaborado durante tantos años, y a mis editores a ambos lados del Atlántico, cuya consideración y entusiasmo han sido tan alentadores. Este grupo incluye a Becky Hardie, de Penguin Random House en el Reino Unido; Louise Dennys y Martha Kanya-Forstner, de Penguin Random House Canadá; y Lee Boudreaux y LuAnn Walther, de Penguin Random House Estados Unidos. Heather Sangster, de Strong Finish, volvió a demostrar sus dotes de correctora demoníaca capaz de cazar todas las liendres, incluidas las que aún no han

salido del huevo. Jess Atwood Gibson intenta salvarme de mí misma, no siempre con éxito.

Gracias a mis agentes, ya jubiladas, Phoebe Larmore y Vivienne Schuster; a la infatigable Karolina Sutton, de Curtis Brown; y a Caitlin Leydon, Claire Nozieres, Sophie Baker, Jodi Fabbri y Katie Harrison, que con tan buena mano gestionan los derechos para otros países.

Gracias también a quienes hacen que siga tirando del carro y me recuerdan qué día es, como Lucia Cino, de O. W. Toad Limited, y Penny Kavanaugh; a V. J. Bauer, que diseña y mantiene la página web; y a Mike Stoyan y Sheldon Shoib, a Donald Bennett, a Bob Clark y a Dave Cole.

A Coleen Quinn, que se asegura de que salga de la Madriguera de la Escritura para echarme a la carretera; a Xiaolan Zhao y Vicky Dong; a Matthew Gibson, que arregla cosas; y a los Shock Doctors, por mantener las luces encendidas, y a Evelyn Heskin, Ted Humphreys, Deanna Adams y Randy Gardner, que contribuyen a que la Madriguera de la Escritura sea habitable.

Y, como siempre, a Graeme Gibson, que estuvo con nosotros durante la mayor parte de los años en que se escribieron estas piezas. Siempre se reía con los chistes.

Créditos

Indicamos a continuación la procedencia de los textos reunidos en este volumen.

Primera parte: 2004-2009
¿Y ahora qué?

«Fabulaciones científicas»: Leído como Conferencia Kesterton, Escuela de Periodismo y Comunicación, Universidad Carleton, Ottawa, 22 de enero de 2004.

p. 29: «Orwell and Me», *The Guardian*, 16 de junio de 2003.

«*Frozen in Time*: Introducción»: Publicado como introducción a Owen Beattie y John Geiger, *Frozen in Time: The Fate of the Franklin Expedition*, Greystone Books, Vancouver, 2004, pp. 1-8.

«*From Eve to Dawn*»: Publicado como reseña con el título «*From Eve to Dawn* by Marilyn French», *The Times*, 21 de agosto de 2004. Reimpreso como prólogo a Marilyn French, *From Eve to Dawn: A History of Women*, vol. 1, Feminist Press, Nueva York, 2008, pp. IX-XIV.

«Polonia»: Publicado con el título «Polonia: In Response to "What Advice Would You Give the Young?"», en Marjorie Anderson (ed.), *Dropped Threads 3: Beyond the Small Circle*, Vintage Canada, Toronto, 2006, pp. 9-18.

p. 48: Monólogo de Polonio, en William Shakespeare, *Hamlet*,

en *Tragedias*, trad. Tomás Segovia, acto I, escena 3, Penguin Clásicos, Barcelona, 2016.

«Hija de Alguien»: Escrito en 2005 para el programa Literacy for Life de la UNESCO y publicado en The Alphabet of Hope: Writers for Literacy, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 2007, pp. 13-16.

p. 51: Bryher (Annie Winifred Ellerman), *The Heart to Artemis: A Writer's Memoirs*, Paris Press/Wesleyan University Press, Middletown, 2006, p. 14.

«Cinco visitas al tesoro de las palabras»: Conferencia pronunciada en el Memorial Bill Duthie, Festival Internacional de Escritores de Vancouver, 13 de octubre de 2005. Publicado en Constance Rooke (ed.), *Writing Life: Celebrated Canadian and International Authors on Writing and Life*, McClelland & Stewart, Toronto, 2006, pp. 10-23.

p. 59: Robertson Davies, *El quinto en discordia*, trad. Natalia Cervera, Libros del Asteroide, Barcelona, 2006.

p. 59: Alice Munro, «La isla de Cortés», en *El amor de una mujer generosa*, trad. Javier Alfaya y José Hamad, RBA, Barcelona, 2009.

«*The Echo Maker*»: Publicado como reseña con el título «In the Heart of the Heartland», *New York Review*, 21 de diciembre de 2006.

p. 69: «Trata de una artista...»: Jeffrey Williams, «Thee Last Generalist: An Interview with Richard Powers», *Cultural Logic*, 2, n.º 2 (primavera de 1999), p. 16 • p. 70: «No soy nadie...»: Richard Powers, *El eco de la memoria*, trad. Jordi Fibla, Literatura Random House, Barcelona, 2010. • p. 71: «Nadie es exactamente...»: *Ibid*. • p. 71: «El amor no era...»: *Ibid*. • p. 72: «incluso el cuerpo...»: *Ibid*. • p. 72: «no pudo saber...»: *Ibid*. • p.

73: «era del hipnotismo...»: *Ibid.* • p. 73 «¡Hola, cariño...»: *Ibid.* • p. 73: «Tengo la sensación...»: *Ibid.* • p. 74: «Estoy en todas partes»: L. Frank Baum, *El mago de Oz*, trad. Herminia Dauer, Penguin Clásicos, Barcelona, 2021. • p. 76: «El éxito de los búhos...»: Powers, *El eco de la memoria*. • p. 78: «No quiere estar...»: *Ibid.* • p. 78: «Para encontrar el alma...»: *Ibid.* • p. 78: «No está tan mal...»: *Ibid.* • p. 79: «en ciertos aspectos...»: *Ibid.*

«Humedales»: Discurso pronunciado con ocasión de la cena por el medio ambiente Charles Sauriol, en homenaje al naturalista canadiense por su papel precursor en la protección de los pantanos, Toronto and Region Conservation Foundation, Toronto (Ontario), 9 de noviembre de 2006.

«Árboles de la vida, árboles de la muerte»: Conferencia pronunciada con ocasión del centenario de la Facultad de Ingeniería Forestal, Universidad de Toronto, Toronto (Ontario), 5 de abril de 2007.

p. 93: Dante Alighieri, *Comedia*, trad. Jorge Gimeno, Barcelona, Penguin Clásicos, 2021. • p. 94: Kenneth Grahame, *El viento en los sauces*, trad. Juan Antonio Santos, Valdemar, Madrid, 2008.

«Ryszard Kapuściński»: Publicado como reseña con el título «A Sense of Wonder», *The Guardian*, 9 de junio de 2007.

p. 101: Ryszard Kapuściński, *El Imperio*, trad. Agata Orzeszek, Anagrama, Barcelona, 2006. • p. 101: Ryszard Kapuściński, *Viajes con Heródoto*, trad. Agata Orzeszek, Anagrama, Barcelona, 2007.

«*Ana, la de Tejas Verdes*»: Publicado como epílogo a la reedición de L. M. Montgomery, *Anne of Green Gables*, New Canadian Library/McClelland & Stewart, Toronto, 2008, pp. 355-361.

Reimpreso con el título «Nobody Ever Did Want Me», *The Guardian*, 29 de marzo de 2008.

«Alice Munro: Una apreciación»: Publicado como prólogo a Alice Munro, *Carried Away: A Selection of Stories*, Everyman's Library/Alfred A. Knopf, Nueva York y Toronto, 2006, pp. IX-XX. Reeditado con cambios en «Alice Munro: An Appreciation by Margaret Atwood», *The Guardian*, 11 de octubre de 2008.

p. 113 Alice Munro, «La temporada del pavo», en *Las lunas de Júpiter*, trad. Esperanza Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2010. • p. 114: «El periódico local...»: Munro, «Meneseteung», en *Amistad de juventud*, trad. Esperanza Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2010. • p. 114: «Incluso poemas...»: *Ibid.* • p. 115: Alice Munro, *La vida de las mujeres*, trad. Aurora Echevarría, Lumen, Barcelona, 2011. • p. 117: *Ibid.* • p. 117: «En Hanratty...»: Munro, «Palizas soberanas», en *¿Quién te crees que eres?*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Lumen, Barcelona, 2019. • p. 118: «a ver a gente...»: *Ibid.* • p. 118: «Se sintió avergonzada...»: Munro, «La mendiga», en *¿Quién te crees que eres?* • p. 118: «una capa de lealtad...»: *Ibid.* • p. 119: «Puedo haberlo...»: Munro, «Meneseteung». • p. 119: Munro, «Las lunas de Júpiter», en *Las lunas de Júpiter*. • p. 120: Munro, «La temporada del pavo». • p. 121: Munro, «La mendiga». • p. 122: Munro, *La vida de las mujeres*. • p. 122: «Es real...»: Munro, «De otro modo», en *Amistad de juventud*. • p. 122: «Me cuesta trabajo»: Munro, «El progreso del amor», en *El progreso del amor*, trad. Flora Casas, Debolsillo, Barcelona, 2021. • p. 123: «que le hacía parecer...»: Munro, «Algo que quería contarte», en *Algo que quería contarte*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Lumen, Barcelona, 2021.

«Viejos saldos»: Publicado en *Pagar (con la misma moneda)*, trad. Ana Becciu, Bruguera, Barcelona, 2011. Instituidas en 1961, las Conferencias Massey de la CBC son una iniciativa del

Massey College de la Universidad de Toronto, CBC Radio y House of Anansi Press.

p. 136: Robert Wright, *The Moral Animal: Why We Are the Way We Are*, Vintage Books, Nueva York, 1994, p. 204.

«Scrooge: Una introducción»: Publicado como introducción a Charles Dickens, *A Christmas Carol and Other Christmas Books*, ilustraciones de Arthur Rackham, Londres, Everyman's Library/ Alfred A. Knopf, Nueva York y Toronto, 2009, pp. IX-XIII.

«Vida de escritora»: Publicado con el título «A Writing Life», *The Guardian*, enero de 2009.

Segunda parte: 2010-2013
El arte es nuestra naturaleza

«¿El escritor como agente político? ¿En serio?»: Publicado en el número especial conmemorativo de *Index on Censorship*, con el título «Don't Tell Us What to Write», *Index on Censorship*, vol. 39, n.º 4 (1 de diciembre de 2010; versión en línea: 16 de diciembre de 2010), pp. 58-63.

«Literatura y medio ambiente»: Discurso leído en el congreso del PEN Internacional en Tokio, 26 de septiembre de 2010.

«Alice Munro»: Publicado con el título «Munro the Icon», *The Guardian*, 30 de mayo de 2009.

«*El don*. Introducción»: Publicado como prólogo a la reedición de Lewis Hyde, *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World*, Edimburgo, Canongate Canons, 2012, pp. VII-XI (hay trad. esp.: *El don: El espíritu creativo frente al mercantilismo*, trad.

Julio Hermoso, Sexto Piso, Madrid, 2021).

«*Una reina en el estrado*»: Publicado con el título «*Bring Up the Bodies* by Hilary Mantel-Review», *The Guardian*, 4 de mayo de 2012.

«En el aniversario de Rachel Carson»: Publicado con el título «Margaret Atwood: Rachel Carson's *Silent Spring*, 50 Years On», *The Guardian*, 7 de diciembre de 2010.

p. 182: Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, trad. Joandomènec Ros, Crítica, Barcelona, 2016.

«El mercado de futuros: Historias de los tiempos venideros»: Leído como Conferencia Grace A. Tanner de Valores Humanos, Universidad de Utah del Sur, Cedar City, Utah, 2 de abril de 2013. Publicado posteriormente en Grace A. Tanner Lecture in Human Values (2013), pp. 1-24.

p. 189: Calendario 2012, revista *Cabinet* (https://www.cabinetmagazine.org/projects/last_calendar.php). • p. 190: «Toma una patata...»: Abracadabra, s. f. • p. 190: «A los maestros...»: Wikia (ahora Fandom), s. f. • p. 194: T. S. Eliot, «El entierro de los muertos», en *La tierra baldía*, trad. Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2022. • p. 199: Naomi Alderman, «The Meaning of Zombies», *Granta*, 20 de noviembre de 2011.

«Por qué escribí *MaddAddam*»: Publicado en Wattpad, 30 de agosto de 2013.

«*Siete cuentos góticos*: Introducción»: Publicado como introducción a Isak Dinesen, *Seven Gothic Tales*, Londres, The Folio Society, 2013, pp. XI-XVI. Reimpreso con el título «Margaret Atwood on the Show-Stopping Isak Dinesen», *The Guardian*, 29 de noviembre de 2013.

p. 205: «Recuerdo muy bien…»: Sara Stambaugh, «Isak Dinesen in America», conferencia leída en la Iniciativa Canadiense para los Estudios Nórdicos, Universidad de Alberta, Edmonton, 28 de octubre de 1998. • p. 206: «Se descubría en la cara…»: Isak Dinesen, «La cena en Elsinor», en *Siete cuentos góticos*, en *Cuentos reunidos*, trad. Francisco Torres Oliver y Alejandro Villafranca, Alfaguara, Madrid, 2011. • p. 208: Dinesen, «La inundación de Norderney», en *Siete cuentos góticos*.

«*Doctor Sueño*»: Publicado como reseña con el título «Shine On», *The New York Times*, 13 de septiembre de 2013.

«Doris Lessing»: Publicado como reseña con el título «Doris Lessing: A Model for Every Writer Coming Back from the Beyond», *The Guardian*, 18 de noviembre de 2013.

«¿Cómo cambiar el mundo?»: Publicado en traducción al neerlandés en *Nexus*, n.º 63 (primavera de 2013); este ensayo es una reflexión sobre los temas discutidos en el Congreso Nexus, Stadsschouwburg Amsterdam, Instituto Nexus, Ámsterdam, 2 de diciembre de 2012.

p. 219: Ugo Bardi, «Cassandra's Curse: How *The Limits to Growth* Was Demonized», *The Oil Drum: Europe*, 9 de marzo de 2008 (http:// theoildrum.com/node/3551). • p. 219: Instituto de Potsdam para la Investigación del Cambio Climático, *Bajemos la temperatura: por qué se debe evitar un planeta 4 °C más cálido*, Washington, Banco Mundial, 2012 (https:// openknowledge.worldbank.org/handle/10986/11860).

Tercera parte: 2014-2016
Quién dará la norma

«En Traducilandia»: Leído como Conferencia W. G. Sebald sobre Traducción Literaria, Centro Británico de Traducción Literaria, Universidad de East Anglia, Norwich, Reino Unido, 18 de febrero de 2014.

p. 234: W. G. Sebald a Michael Hulse, «Letters to a Translator», *Little Star*, n.º 5 (2014), https://littlestarjournal.com/issues. • p. 241: Edward Lear, «The Dong with the Luminous Nose», en *Laughable Lyrics: A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany, Music, etc*., Londres, Robert John Bush, 1877, s. p. • p. 241: «Era cenora…»: Lewis Carroll, «Jabberwocky», en *A través del espejo*, trad. Luis Maristany, Barcelona, Penguin Clásicos, 2016. • p. 241: «Cuando yo empleo una palabra…»: *Ibid.*

«Sobre la belleza»: Publicado con el título «Truth and Beauty», *Harper's Bazaar*, edición británica (octubre de 2014), pp. 302-305.

«El verano de los estromatolitos»: Publicado en *That Summer: Great Writers on Life-Changing Summers*, colección de ensayos publicada en Biographile, la página web (hoy desaparecida) de Penguin Random House dedicada al género biográfico, las memorias y la verdad en ficción, junio de 2014.

«Kafka: Tres encuentros»: Presentado como parte de la serie documental *In the Shadow of Kafka*, en la que se examina la vida y el legado de Franz Kafka, BBC Radio 3, 11 de mayo de 2015.

p. 258: Franz Kafka, «La excursión a la montaña», en *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, trad. Juan José del Solar, Debolsillo, Barcelona, 2005 (relato escrito entre 1904 y 1912 y publicado en alemán en 1912).

«La Biblioteca del Futuro»: Discurso leído con ocasión de la entrega del manuscrito de «Scribbler Moon» a la Biblioteca del Futuro, Oslo, 26 de mayo de 2015. La Biblioteca del Futuro es un proyecto artístico que aspira a recibir cada año, desde 2014 hasta 2114, una obra original de un autor conocido. Estos cien manuscritos no podrán leerse ni publicarse hasta el año 2114, momento en que se imprimirá una edición limitada utilizando papel procedente de mil árboles plantados en exclusiva para este proyecto. Publicado posteriormente en línea en: https://www.futurelibrary.no/#/years/2014.

«Reflexiones sobre *El cuento de la criada*»: Ponencia leída en la Universidad Tecnológica de Tennessee, Cookeville, 3 de noviembre de 2015.

p. 265: «The Good Wife's Guide», *Housekeeping Monthly*, 13 de mayo de 1955. Más tarde se demostró que era una broma: www.snopes. com/fact-check/how-to-be-a-good-wife/.

«Somos doblemás deslibres»: Publicado con el título «Margaret Atwood: We Are Double-Plus Unfree», *The Guardian*, 18 de septiembre de 2015. Publicado posteriormente con el título *Freedom*, colección Vintage Minis, Londres, Vintage Classics/ Penguin Random House UK, 2018.

p. 275: «Un petirrojo...»: William Blake, «Augurios de inocencia», la primera edición es de 1863. • p. 275: «Capaz de resistir...»: John Milton, *Paraíso perdido*, libro III, la primera edición es de 1667. • p. 275: «¡Libertad, fiesta...!»: Diálogo de Calibán, en William Shakespeare, *La tempestad*, acto II, escena 2.

«¿Botones o lazos?»: Publicado con el título «The Handmaid's Tulle: From Sherlock's Deerstalker to the Zippicamiknicks of *Brave New World*, Fictional Clothes Must Always Fit, Says

Margaret Atwood», *The Daily Telegraph*, 14 de febrero de 2015, pp. 4-5.

«Gabrielle Roy: En nueve partes»: Publicado en André Pratte y Jonathan Kay (eds.), *Legacy: How French Canadians Have Shaped North America*, Toronto, Signal Books/McClelland & Stewart/ Penguin Random House Canada, 2016, pp. 233-256. Copyright © 2016 Generic Productions Inc. Reimpreso por cortesía de Signal Books / McClelland & Stewart, un sello de Penguin Random House Canada Limited. Todos los derechos reservados.

p. 298: Gabrielle Roy, *Felicidad ocasional*, trad. Carlos Juan Vega, Bell, Buenos Aires, 1948. • p. 308: Roy, «The Voice of the Pools», en *Street of Riches*, trad. ing. Henry Biness, New Canadian Library/McClelland & Stewart, Toronto, 1991, pp. 130-131. • p. 308: «Escribir...»: *Ibid.*, p. 132. • p. 309: «Yo aún esperaba...»: *Ibid.*, pp. 132-133.

«Shakespeare y yo: Una tempestuosa historia de amor»: Conferencia plenaria en el Congreso y Exposición Anual de la Asociación de Bibliotecas de Estados Unidos, Orlando, 25 de junio de 2016.

p. 313: «Mañana...»: Diálogo de Macbeth, en William Shakespeare, *Macbeth*, acto v, escena 5. • p. 313: «¡Seguro! Él se eleva...»: Diálogo de Casio (con modificaciones de la autora), en William Shakespeare, *Julio César*, acto i, escena 2. • p. 318: «El aparecido», en *Nueve cuentos malvados*, trad. Victoria Alonso, Salamandra, Barcelona, 2019. • p. 318: «Temptation: Prospero, the Wizard of Oz, Mephisto & Co.», en *Writers and Writing*, Emblem Editions/McClelland & Stewart, Toronto, 2014, pp. 91-122. Publicado anteriormente en *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

«Marie-Claire Blais: La que lo hizo saltar todo»: Publicado en francés con el título «Celle qui a tout fait sauter», traducción del original inglés de Anne-Marie Régimbald, *Liberté*, n.º 312 (verano de 2016), pp. 37-38.

«*Kiss of the Fur Queen*»: Publicado parcialmente en «Ranking the Top Canadian Books of the Past 25 Years: Margaret Atwood on *Kiss of the Fur Queen*», *Maclean's*, 14 de octubre de 2016. Publicado posteriormente en *The 25 Most Influential Canadian Books of the Past 25 Years*, edición del 25.º aniversario de *Literary Review of Canada*, noviembre de 2016.

«Pendemos de un hilo»: Conferencia plenaria en una gala benéfica destinada al Fondo para la Educación y la Acción Jurídica de las Mujeres (LEAF), Sheraton Centre, Toronto, 19 de octubre de 2016. LEAF es una organización que se dedica a formar a jóvenes abogadas y a actuar como mediadora en ciertos procesos. Es una organización independiente de la LEAF de la Costa Oeste, de la que en ocasiones se ha desmarcado.

Cuarta parte: 2017-2019
¿Hasta qué punto van mal dadas?

«¿Qué arte con Trump?»: Publicado en *The Nation*, 18 de enero de 2017.

«*El hombre ilustrado:* Introducción»: Partes de esta introducción se publicaron en la necrológica titulada «Margaret Atwood on Ray Bradbury», *The Guardian*, 8 de junio de 2012. Posteriormente apareció como introducción a Ray Bradbury, *The Illustrated Man*, ilustraciones de Marc Burckhardt, Londres, The Folio Society, 2017.

p. 345: Ray Bradbury, «Take Me Home», *The New Yorker*, publicado en internet el 18 de mayo de 2012; publicado en papel el 4 y el 11 de junio de 2012.

«¿Soy una mala feminista?»: Publicado en *The Globe and Mail*, 13 de junio de 2018.

«Hemos perdido a Ursula Le Guin cuando más la necesitábamos»: Partes de este ensayo se publicaron con los títulos «We Lost Ursula Le Guin When We Needed Her Most», *The Washington Post*, 24 de enero de 2018, y «Ursula K Le Guin, by Margaret Atwood: "One of the Literary Greats of the 20th Century"», *The Guardian*, 24 de enero de 2018.

p. 358: Ursula K. Le Guin, «About Anger» (escrito en 2014), en *No Time to Spare: Thinking About What Matters*, Houghton Mifflin Harcourt, Nueva York, 2017, pp. 136 y 138.

«Tres cartas de tarot»: Discurso pronunciado como *lectio magistralis* con ocasión del Premio Gregor von Rezzori-Ciudad de Florencia de la Fundación Santa Maddalena (premio a la mejor obra de ficción traducida al italiano el año anterior), Festival de los Escritores, Florencia, 4 de mayo de 2018. Publicado posteriormente en inglés e italiano en *XII Edizione: 3-4-5 Maggio 2018*, The Santa Maddalena Foundation, Florencia, 2018, pp. 2-41.

p. 371: Carl Orff, «O Fortuna», en *Carmina Burana* (cantata compuesta en 1935-1936; estrenada el 8 de junio de 1937).

«¿Un Estado esclavista?»: Publicado como prólogo a Ana Correa, *Somos Belén*, Planeta, Buenos Aires, 2019, pp. 9-12.

«*Oryx y Crake*: Introducción»: Publicado como introducción a *Oryx and Crake*, ilustraciones de Harriet Lee-Merrion, The Folio

Society, Londres, 2019, pp. XIII-XVII.

«¡Saludos, terrícolas! ¿Qué es eso de los derechos humanos de los que tanto habláis?»: Leído como 25.ª Conferencia Nexus, Ámsterdam, 10 de noviembre de 2018. Publicado posteriormente en la revista *Nexus*, n.º 81 (2019), pp. 14-26, y en *The World as It Is in the Eyes of Margaret Atwood, Wole Soyinka, and Ai Weiwei*, vol. 2 de la colección Cultura Animi, Nexus Institute, Ámsterdam, 2019, pp. 19-23.

p. 385: Diálogo de Hamlet, en William Shakespeare, *Hamlet*, acto II, escena 2. • p. 390: «What is the Universal Declaration of Human Rights?», Comisión Australiana de Derechos Humanos (en línea), s. f.: https://humanrights.gov.au/our-work/what-universal-declaration-human-rights.

«*Pagar (con la misma moneda)*: Introducción a la nueva edición»: Publicado como introducción a la edición revisada de *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*, Conferencias Massey de la CBC, House of Anansi Press, Toronto, 2019, pp. IX-XIV. Instituidas en 1961, las Conferencias Massey de la CBC son una iniciativa del Massey College de la Universidad de Toronto, CBC Radio y House of Anansi Press.

«*Memoria del fuego*: Introducción»: Escrito como introducción a la futura reedición de Eduardo Galeano, *Memory of Fire*, Bold Type Books, un sello de Hachette Book Group, Nueva York.

p. 400: Epígrafe, en *Ojo de gato*, trad. Victoria Alonso, Salamandra, Barcelona, 2022.

«Decid. La. Verdad.»: Leído como discurso de aceptación de la Medalla Burke por la Destacada Contribución a las Artes, College Historical Society del Trinity College de Dublín, Dublín, 1 de noviembre de 2019.

Quinta parte: 2020-2021
Pensamiento y memoria

«Crecer en Cuarentenalandia»: Publicado con el título «Growing Up in Quarantineland: Childhood Nightmares in the Age of Germs Prepared Me for Coronavirus», *The Globe and Mail*, 28 de marzo de 2020.

p. 411: Adaptación de *Pagar (con la misma moneda)*, trad. Ana Becciu, Bruguera, Barcelona, 2011.

«*The Equivalents*»: Publicado como reseña con el título «Margaret Atwood Reviews *The Equivalents*, About the Artists Who Seeded Second-Wave Feminism», *The Globe and Mail*, 22 de mayo de 2020.

«*Las inseparables*: Introducción»: Publicado como introducción a la traducción inglesa de Simone de Beauvoir, *Inseparable*, trad. Sarah Smith, Ecco/HarperCollins, Nueva York, 2021. Publicado posteriormente con el título «Read It and Weep: Margaret Atwood on the Intimidating, Haunting Intellect of Simone de Beauvoir», *Literary Hub*, 8 de septiembre de 2021.

«*Nosotros*: Introducción»: Publicado como introducción a la nueva traducción inglesa de Yevgueni Zamiatin, *We*, trad. Bela Shayevich, Edimburgo, Canongate Books, 2020, pp. 1-7. Publicado posteriormente con el título «Margaret Atwood: The Forgotten Dystopia That Inspired George Orwell—and Me», *The Telegraph*, 14 de noviembre de 2020. Publicado como introducción en Yevgueni Zamiatin, *Nosotros*, trad. Marta Rebón, Salamandra, Barcelona, 2023.

p. 423: Yevgueni Zamiatin, «I Am Afraid» (escrito en 1921), en *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*, trad. Mirra Ginsberg, University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 57. •

p. 426: Charles Dickens, *Canción de Navidad*, trad. Nuria Salinas, Penguin Clásicos, Barcelona, 2018.

«La escritura de *Los testamentos*»: Leído como 12.ª Conferencia Belle van Zuylen, Festival Internacional de Literatura de Utrecht, Utrecht, 1 de octubre de 2020, por videoconferencia desde Toronto.

p. 428: Traducción inglesa (de un traductor desconocido) de las palabras del político Pierre-Gaspard Chaumette ante la Comuna, 15 de noviembre de 1793, en *Réimpression de l'ancien Moniteur*, vol. 18, Plon, París, 1860, p. 451.

«*The Bedside Book of Birds*: Prólogo»: Publicado como nuevo prólogo a la reedición de Graeme Gibson, *The Bedside Book of Birds: An Avian Miscellany*, Doubleday Canada, Toronto, 2021, pp. XII-XV.

«*Movimiento perpetuo* y *Gentleman Death*: Introducción»: Publicado como nueva introducción a la reedición de Graeme Gibson, *Perpetual Motion/ Gentleman Death: Two Novels*, McClelland & Stewart, Toronto, 2020, pp. 1-9. Publicado posteriormente, y de forma parcial, con el título «Margaret Atwood Introduces Graeme Gibson's *Perpetual Motion* and *Gentleman Death*», *The Globe and Mail*, 26 de agosto de 2020; actualizado el 28 de agosto de 2020.

«Atrapados en la corriente del tiempo»: Publicado con el título «Caught in Time's Current: Margaret Atwood on Grief, Poetry, and the Past Four Years», *The Guardian*, 7 de noviembre de 2020.

p. 447: Epígrafe, en Ursula K. Le Guin, *Un mago de Terramar*, trad. Matilde Horne, Minotauro, Barcelona, 2022. • p. 449: «Dearly», en *Dearly: Poems*, Toronto, McClelland & Stewart,

2020, pp. 118-120.

«“Big Science”»: Publicado con el título «“It Has Never Been More Pertinent”—Margaret Atwood on the Chilling Genius of Laurie Anderson’s *Big Science*», *The Guardian*, 8 de abril de 2021; actualizado el 9 de abril de 2021.

p. 451: Laurie Anderson, *O Superman* (grabado en 1981), editado como sencillo en One Ten Records, 1981; pista n.º 6 del LP «Big Science», Warner Brothers, 1982.

«Barry Lopez»: Publicado con el título «Thank You, Barry: Margaret Atwood», *Orion Magazine*, 29 de diciembre de 2020.

«La Trilogía del Mar: Introducción»: Publicado como introducción a la reedición de Rachel Carson, *The Sea Around Us*, Canongate Books, Edimburgo, 2021.

p. 456: Lord Byron, «Canto cuarto: CLXXIX», *El peregrinaje de Childe Harold*, publicado originalmente entre 1812 y 1818.

Una brillante colección de ensayos que abarca desde la deuda pública hasta la naturaleza de la ciencia ficción y la crisis climática.

La galardonada y exitosa autora de *El cuento de la criada* y *Los testamentos* ofrece su divertida, erudita, curiosa y asombrosamente clarividente visión del mundo, desde la deuda y la tecnología hasta la crisis climática y la libertad, y busca respuestas a cuestiones candentes como... ¿Por qué la gente cuenta historias, sea cual sea su cultura? ¿Cuánto puedes dar de ti sin evaporarte? ¿Cómo podemos vivir en nuestro planeta? ¿Qué relación hay entre los zombis y el autoritarismo?

Una colección de ensayos de actualidad con el marchamo indiscutible de la que quizá sea la novelista viva más famosa y, sin duda, la más venerable de nuestro tiempo.

Reseñas:

«Ésta no es una mera colección de ensayos para los entusiastas de Atwood. Más bien es un intento de dar sentido al mundo, que aborda con un brío característico cualquier cosa, desde Ana la de Tejas Verdes a Donald Trump, desde los zombis a la censura [...]. Mientras que el tono se mueve entre el ingenio surrealista fuera de serie y la gravedad desapasionada, Atwood siempre consigue que la idea de las grandes preguntas sea un poco más digerible. [...] La colección es polifónica, entusiasta, esclarecedora.
Sophie Macintosh, *i News*

«Es fascinante leer las reflexiones de Atwood sobre sus propias novelas [...], pero también es llamativo ver cuántas piezas incluye en este libro que celebran de manera generosa a otros escritores».
Stephanie Merritt, *The Observer*

«Si hay una persona en el mundo cuya opinión sobre las cuestiones más apremiantes te gustaría conocer, seguramente sería Margaret Atwood. [...] Da respuesta a preguntas candentes sobre el cambio climático, el ascenso de Trump y sobre la deuda técnica».
Joanna Taylor, *Evening Standard*

«Una colección de ensayos para devanarse los sesos de Margaret Atwood, la autora ganadora del premio Booker. Percepciones maravillosamente escritas que van desde los zombis a la crisis climática».
Stylist

«Me bebí el libro el fin de semana pasado, de dos cálidos

tragos».
Jennifer Senior, *The Atlantic*

Margaret Atwood (Ottawa, 1939) es una de las escritoras más prestigiosas del panorama internacional. Autora prolífica traducida a más de cuarenta idiomas, ha practicado todos los géneros literarios. Entre su amplia producción destacan las novelas *Por último, el corazón, Alias Grace, El cuento de la criada, Los testamentos, Oryx y Crake, El año del Diluvio* y *Maddaddam*, la colección de relatos *Nueve cuentos malvados* y el ensayo *Penélope y las doce criada*, todos ellos publicados por Salamandra. Ha recibido, entre otros, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, el Governor General's Award, la Orden de las Artes y las Letras, el Premio Booker (en dos ocasiones), el Premio Montale, el Premio Nelly Sachs, el Premio Giller, el Premio Literario del National Arts Club, el Premio Internacional Franz Kafka y el Premio de la Paz del Gremio de Libreros Alemanes.

Título original: *Burning Questions*

Primera edición: marzo de 2023

©2022, O. W. Toad, Ltd.
© 2023, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2023, David Paradela López, por la traducción

Agradecemos el apoyo del Canada Council for the Arts para esta traducción

Fotografía de portada: © Luis Mora

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-18968-66-2

Compuesto en: www.acatia.es

Facebook: PenguinEbooks
Facebook: SalamandraEd
Twitter: SalamandraEd
Instagram: SalamandraEd
Youtube: PenguinLibros
Spotify: PenguinLibros

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro.»
EMILY DICKINSON

Gracias por tu lectura de este libro.

En **Penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

Penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

Penguinlibros

[1] Aunque en 2019 ganó el Premio Pulitzer por su duodécima novela, *El clamor de los bosques*.

Índice

Cuestiones candentes

Introducción

Primera parte 2004-2009 ¿Y ahora qué pasará?

- Frozen in Time: Introducción (2004)
- From Eve to Dawn (2004)
- Polonia (2005)
- Hija de Alguien (2005)
- Cinco visitas al tesoro de las palabras (2005)
- El eco de la memoria (2006)
- Humedales (2006)
- Árboles de la vida, árboles de la muerte (2007)
- Ryszard Kapuściński (2007)
- Ana, la de Tejas Verdes (2008)
- Alice Munro: Una apreciación (2008)
- Viejos saldos (2008)
- Scrooge: Una introducción (2009)
- Vida de escritora (2009)

Segunda parte 2010-2013 El arte es nuestra naturaleza

- ¿El escritor como agente político? ¿En serio? (2010)

Literatura y medio ambiente (2010)
Alice Munro (2010)
El don: Introducción (2012)
Una reina en el estrado (2012)
En el aniversario de Rachel Carson (2012)
El mercado de futuros: Historias de los tiempos venideros (2013)
Por qué escribí MaddAddam (2013)
Siete cuentos góticos: Introducción (2013)
Doctor Sueño (2013)
Doris Lessing (2013)
¿Cómo cambiar el mundo? (2013)
Tercera parte 2014-2016 Quién dará la norma
En Traducilandia (2014)
Sobre la belleza (2014)
El verano de los estromatolitos (2014)
Kafka: Tres encuentros (2014)
La Biblioteca del Futuro (2015)
Reflexiones sobre El cuento de la criada (2015)
Somos doblemás deslibres (2015)
¿Botones o lazos? (2015)
Gabrielle Roy: En nueve partes (2016)
Shakespeare y yo: Una tempestuosa historia de amor (2016)

Marie-Claire Blais: La que lo hizo saltar todo (2016)
Kiss of the Fur Queen (2016)
Pendemos de un hilo (2016)
Cuarta parte 2017-2019 ¿Hasta qué punto van mal dadas?
¿Qué arte con Trump? (2017)
El hombre ilustrado: Introducción (2017)
¿Soy una mala feminista? (2018)
Hemos perdido a Ursula Le Guin cuando más la necesitábamos (2018)
Tres cartas de tarot (2018)
¿Un Estado esclavista? (2018)
Oryx y Crake: Introducción (2018)
¡Saludos, terrícolas! ¿Qué son esos derechos humanos de los que tanto habláis? (2018)
Pagar (con la misma moneda): Introducción a la nueva edición (2019)
Memoria del fuego: Introducción (2019)
Decid. La. Verdad. (2019)
Quinta parte 2020-2021 Pensamiento y memoria
Crecer en Cuarentenalandia (2020)
The Equivalents (2020)
Las inseparables: Introducción (2020)
Nosotros: Introducción (2020)
La escritura de Los testamentos (2020)

The Bedside Book of Birds: Prólogo (2020)
Movimiento perpetuo y Gentleman Death: Introducción (2020)
Atrapados en la corriente del tiempo (2020)
«Big Science» (2021)
Barry Lopez (2021)
La Trilogía del Mar: Introducción (2021)
Agradecimientos
Créditos de los textos reunidos en este volumen

Sobre este libro
Sobre Margaret Atwood
Créditos
Notas